L'Exposition

des

Primitifs Français

PAR

GEORGES LAFENESTRE

MEMBRE DE L'INSTITUT

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

1904

L'EXPOSITION

DES

PRIMITIFS FRANÇAIS

Attribué à Jean Clouet — E. Abot sc.

PORTRAIT DE FRANÇOIS Ier
(Musée du Louvre)

GEORGES LAFENESTRE

MEMBRE DE L'INSTITUT

L'EXPOSITION

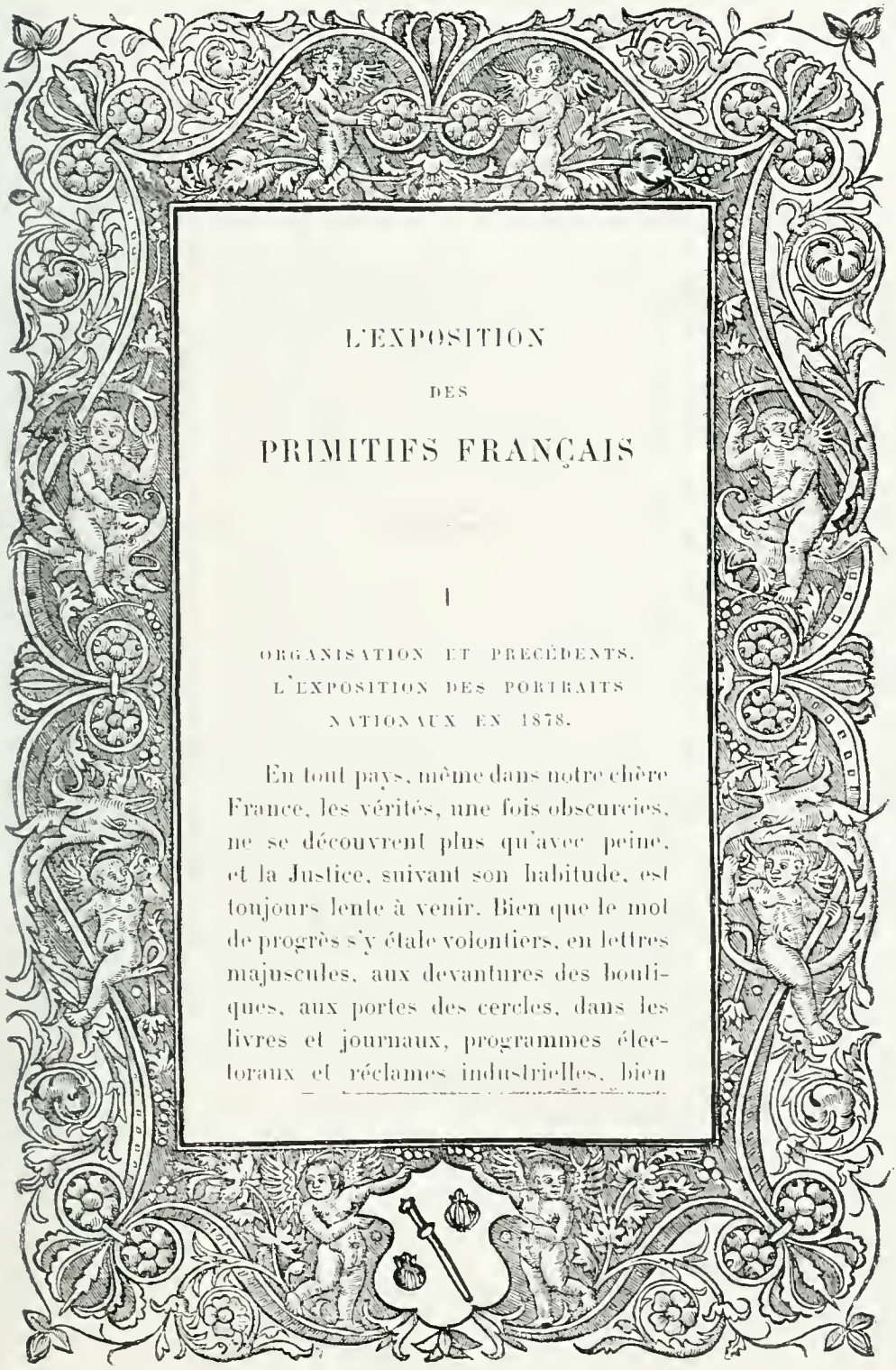
DES

PRIMITIFS FRANÇAIS

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

1904



L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

I

ORGANISATION ET PRÉCÉDENTS. L'EXPOSITION DES PORTRAITS NATIONAUX EN 1878.

En tout pays, même dans notre chère France, les vérités, une fois obscurcies, ne se découvrent plus qu'avec peine, et la Justice, suivant son habitude, est toujours lente à venir. Bien que le mot de progrès s'y étale volontiers, en lettres majuscules, aux devantures des boutiques, aux portes des cercles, dans les livres et journaux, programmes électoraux et réclames industrielles, bien

qu'il résonne à tout propos dans les assemblées politiques, conférences et cours, conciliabules de famille et d'estaminet, où tous les phraseurs en ont la bouche pleine, nos préjugés et nos routines ne sont pas moins tenaces chez nous qu'ils peuvent l'être ailleurs; peut-être même, parfois, s'y montrent-ils plus opiniâtres, en leurs longues résistances, lorsqu'il s'agit de pensée pure et désintéressée, de la science, de l'art, surtout de la science et de l'art dans le passé. Il est vrai que toute justice rendue à l'histoire exige, en même temps, quelque gratitude et quelque modestie; or, les dettes de ce genre sont de celles que les peuples, comme les individus, se soucient le moins d'acquitter.

L'idée d'une exposition d'œuvres peintes où ressusciterait la gloire de nos vieux artistes du Moyen âge et de la Renaissance ne date pas d'hier. Qu'il a fallu de travaux et d'efforts avant qu'elle aboutisse! La pensée originale en remonte au moins à Léon de Laborde qui, dans son fameux rapport sur la première Exposition universelle de Londres, en 1851, sonna si hardiment l'alarme, constata le désastre des arts modernes, et décida partout un retour de curiosité et d'admiration studieuses vers les arts du Moyen âge, de la Renaissance et de l'Orient. Autour de lui, modestement, patiemment, ardemment, travaillait alors, dans les musées et les archives de France, avec une foi et un désintéressement admirables, tout un groupe de jeunes amateurs et érudits. On leur doit les heureuses semailles dont nous récoltons les fruits aujourd'hui. Les fondateurs des *Archives de l'Art français*, Philippe de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon, Dussieux, E. Soulié, etc., en organisant, au sujet de nos anciens artistes, une enquête systématique fondée à la fois sur la recherche et l'examen des œuvres et sur l'étude des documents écrits, déterminèrent l'étendue et les limites du champ dans lequel on pouvait faire avec certitude des fouilles utiles et des découvertes sérieuses. Déjà les patientes investigations poursuivies, depuis vingt ans, de tous côtés, sur leurs domaines spéciaux, par les architectes des Monuments historiques et les Sociétés provinciales d'archéologie leur fournissaient, sans doute, bien des matériaux épars. Néanmoins, il s'agissait de les rassembler et de les compléter en vue de l'œuvre définitive. Ce fut la tâche à laquelle ils se dévouèrent en attendant l'occasion de faire mieux.

Cette occasion se présenta en 1874, lorsque l'un d'eux, le marquis de Chennevières, prit la direction des Beaux-Arts. Nous avons rap-

pelé autrefois[1] avec quelle décision et quelle compétence il remonta d'un seul coup, en pensant à la fois au passé, au présent, à l'avenir, toute la machine administrative. L'organisation des réunions annuelles des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, dont la vingt-huitième session a eu lieu cette année, celle de la grande publication — deux fois commencée, d'abord sous la première République, puis sous la Restauration, deux fois abandonnée par suite de vicissitudes politiques ou ministérielles — de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, qu'on ne saurait plus interrompre sans honte et dommage, n'étaient, dans sa pensée, que le prélude d'une exposition générale où tous les musées et collectionneurs de France seraient invités à apporter, comme pour une revue solennelle et comparative, les ouvrages de l'art national échappés au vandalisme de la haine ou de l'indifférence.

Les événements ne lui permirent pas d'accomplir cette tâche grandiose, mais, dès que l'Exposition universelle de 1878 fut annoncée, il s'empressa de saisir la balle au bond et de viser au moins à quelque réalisation partielle et préparatoire. Le 1er février 1877, il proposa donc à son ministre d'organiser, à défaut de mieux, à côté des galeries de la peinture contemporaine, une section de peinture ancienne, sous le titre d'Exposition des Portraits nationaux. On sait quelle place considérable, de tout temps, l'étude de la physionomie humaine a tenue dans notre peinture comme dans notre sculpture. Dans les manuscrits, dès l'origine, les portraits des protecteurs ou des donateurs apparaissent sur les frontispices ; il en fut bientôt de même sur les murs ou les panneaux, et, autour de ces figures principales, comme acteurs ou comparses dans les scènes historiques et sacrées, on vit se ranger ou se mouvoir d'autres figures d'un caractère non moins réel dont les physionomies, les gestes, les vêtements annonçaient une étude sincère et faite sur le vif. Sous ce prétexte de portraits, c'était donc, en réalité, une exposition générale et presque complète des peintures de la vieille France qui devait s'ouvrir au Champ-de-Mars.

Malheureusement, l'enthousiasme patriotique, réfléchi, actif, du marquis de Chennevières n'était guère partagé que par son entourage et ses collaborateurs. Il ne trouva point où il les devait attendre les bienveillances et les concours nécessaires pour mener à bien son entreprise; son opiniâtreté patiente n'aboutit qu'à des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 402, — et dans *Artistes et Amateurs*. Paris, 1900, in-8°.

résultats insuffisants. L'Exposition des Portraits nationaux, après toutes sortes d'aventures, ne put être ouverte dans les salles de conférences du Trocadéro que le 15 octobre, quelques jours avant la fermeture de l'Exposition ; les tableaux, superposés à des hauteurs inaccessibles, dans des salles mal éclairées, n'y pouvaient être entrevus que dans les intervalles des bavardages. Cependant, on y avait déjà fait venir d'Aix le *Buisson ardent*, de Moulins le triptyque de la *Vierge glorieuse*, d'autres villes quelques chefs-d'œuvre, reparus en 1900 au Petit Palais, qui ont refait sans crainte, cette année, leur troisième voyage de Paris. La collection comprenait 961 ouvrages prêtés par 356 musées, établissements civils et religieux, collectionneurs et amateurs. Un excellent catalogue en fut dressé par M. Jouin ; et Paul Mantz, avec sa bonne humeur ironique, raconta la misérable odyssée de ce trésor incomparable, recueilli avec tant de peines, à travers les dépôts invisibles et les galeries inachevées. Il y détermina aussi, avec la perspicacité sagace de son érudition sûre et aimable, la valeur inattendue des pièces les plus importantes et celle des artistes ressuscités, notamment de Nicolas Froment, dont le bagage s'accrut aussitôt, par lui, du triptyque de Florence, classé au musée des Offices dans la section flamande. Mais, hélas! lui-même n'avait bien étudié qu'un petit nombre des tableaux envoyés, car beaucoup, faute de place, n'avaient pu être exposés, et même ceux qui l'étaient se voyaient trop mal! « Si le bonheur consiste à vivre dans l'ombre, » disait-il mélancoliquement, « ces peintures ont connu le maximum de la félicité... *C'est une partie à recommencer*, dans des conditions meilleures, sous une lumière plus généreuse, et sans barricades[1]. »

Vingt-trois ans s'écoulèrent avant que la partie pût être recommencée par l'initiative heureuse de M. Bouchot. Toutefois, durant cet intervalle, l'idée avait fait son chemin. A tous ceux qui l'avaient vue cette Exposition des Portraits nationaux avait laissé la conviction durable que la peinture en France, durant même la guerre de Cent ans, avant l'occupation italienne et la domination classique, n'avait jamais été inférieure à la sculpture contemporaine et qu'on pouvait retrouver encore assez de morceaux authentiques pour en constituer l'histoire. Avec les amis de M. de Chennevières, toute une nouvelle armée d'érudits et d'amateurs se remit à la besogne. Les *Archives de l'Art français*, les *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, les *Comptes rendus des Sociétés des Beaux-Arts*

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. I, p. 858.

des départements, vingt revues et journaux d'art, ne cessèrent de publier des documents d'archives, signalements d'ouvrages, études historiques et critiques, qui ont éclairé la curiosité. Dans la seule *Gazette des Beaux-Arts*, par quels beaux travaux A. de Champeaux et de Maulde, MM. Léopold Delisle, Bouchot, Bernard Prost, Paul Durrieu, Émile Mâle, Camille Benoît, S. Reinach, L. Dimier, etc., ont élucidé certaines questions importantes! Les grands coups de clairon vaillamment lancés de l'École du Louvre par notre cher Courajod, et l'Exposition rétrospective du Petit Palais organisée par M. Émile Molinier en 1900 agirent plus encore sur l'opinion publique.

Lorsque le succès légitime et retentissant de l'exposition de Bruges, en 1902, inspira à l'un des plus vaillants et des mieux armés, parmi ce groupe militant, la résolution de renouveler, avec de meilleures chances, l'expérience de 1878, le terrain était donc bien préparé. L'accueil chaleureux qui répondit à ses propositions lui prouva vite, en effet, que l'heure était venue. A l'étranger comme en France, les pouvoirs publics, les chefs d'État, grands seigneurs, parlementaires, fonctionnaires, directeurs et conservateurs des musées et bibliothèques publiques, municipalités et fabriques, collectionneurs et amateurs, montrèrent à encourager l'entreprise, par leur concours personnel et par des prêts d'ouvrages, un empressement général sur lequel on n'avait pas toujours compté. C'est de Londres, de Berlin, d'Anvers, de Bruxelles, de Florence, de Vienne, de Glasgow, que nous sont arrivées, gracieusement confiées à notre loyauté et à notre vigilance, quelques-unes des pièces les plus précieuses dans lesquelles notre patriotisme peut trouver des preuves certaines de notre antique émulation avec les beaux artistes des Pays-Bas, d'Italie, d'Allemagne. Grâce à ces collaborations, proches ou lointaines, grâce à l'hospitalité offerte, dans les salles de son musée à peine terminées, par l'Union centrale des Arts décoratifs, sous le patronage actif de M. Aynard et de M. Berger, président et vice-président, et celui d'un nombreux comité international, la partie a donc pu, cette fois, être bien reprise, et reprise, sinon dans toute son étendue, au moins dans de meilleures conditions. Grâce à l'infatigable activité de M. Bouchot et à celle de ses compagnons, MM. Lemoisne, Jean Guiffrey, J. Masson, P. Vitry, Metman, etc., dans ses tournées laborieuses à travers la vieille France, et dans l'installation rapide des galeries, l'exposition a pu être ouverte à jour fixe et présenter aux premiers arrivants un catalogue co-

pieux[1], rédigé par les spécialistes les plus compétents. Tous ceux qui ont préparé des expositions rétrospectives savent que c'est là une victoire rare et difficile.

En 1878, dans ces deux pauvres salles du Trocadéro concédées *in extremis* aux Portraits nationaux, malgré le voisinage de l'admirable et riche exposition rétrospective organisée avec plus de bonheur par A. de Longpérier, on avait, cependant, jugé nécessaire de juxtaposer aux tableaux, comme pièces complémentaires et explicatives, un certain nombre de dessins, miniatures, émaux, sculptures.

Comment, en effet, comprendre les évolutions par lesquelles a passé en France l'art de peindre, si l'on ne connaît, d'abord, les formes diverses sous lesquelles il s'y est présenté et, ensuite, les relations variables qu'il y a entretenues avec les autres arts? Or, au Moyen âge, la peinture est pratiquée à la fois, le plus souvent, par les mêmes mains, sous toutes ses formes, soit directement dans la peinture murale, l'enluminure, le tableau, soit indirectement, avec l'aide d'ouvriers spéciaux, dans le vitrail, la tapisserie, l'émaillerie, l'orfèvrerie. Elle y vit, en même temps, dans une association constante avec les deux autres arts directeurs et créateurs, l'architecture et la sculpture, dont elle ne cesse de recevoir les inspirations, en ne cessant de leur communiquer les siennes. De là, durant les XIIIe, XIVe, XVe siècles, plus encore que dans les périodes postérieures, même aux plus belles du XVIIe et du XVIIIe siècle, cette forte et foncière unité qui donne à toutes les œuvres du Moyen âge un caractère d'harmonie et de séduction particulières.

M. Bouchot et ses collaborateurs ne pouvaient donc oublier l'exemple donné par leurs prédécesseurs. Dans les salles bien éclairées, bien agencées, mais trop peu nombreuses et étroites encore, mises à leur disposition au pavillon de Marsan, ils placèrent, autant qu'ils le purent, auprès des peintures, quelques tapisseries, statues, miniatures, émaux, orfèvreries, venus des mêmes temps, conçus dans le même esprit. Toutefois, l'explication la plus complète et la plus probante se trouvait à la Bibliothèque Nationale, où M. Léopold Delisle avait pu réunir aux manuscrits à peintures les plus précieux de son dépôt d'autres recueils importants sortis des grandes biblio-

1. *Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque Nationale.* Catalogue rédigé par MM. Henri Bouchot, Léopold Delisle, J.-J. Guiffrey, Frantz Marcou, Henry Martin, Paul Vitry. Préface de M. Georges Lafenestre. Paris, Palais du Louvre et Bibliothèque Nationale, avril 1904. Imprimé par la *Gazette des Beaux-Arts*. Un vol. gr. in-8°, av. 32 planches.

thèques parisiennes, départementales ou étrangères. Il est sans doute fâcheux qu'à Paris comme à Bruges on n'ait pu grouper ces deux expositions d'œuvres fraternelles dans le même local, mais, à Paris comme à Bruges, la distance qui les séparait n'était pas longue, et c'est un voyage qu'il était indispensable de faire. Nous même, si nous ne pouvons ici étudier en détail les miniatures de la Bibliothèque, nous devrons néanmoins, presque à chaque pas, nous en souvenir lorsque nous visiterons l'exposition des peintres de chevalet.

II

XIIIe SIÈCLE. PEINTURES MURALES ET MINIATURES

Pour les ouvrages de peinture proprement dite, on ne pouvait, dans les salles du pavillon de Marsan, remonter au delà du XIVe siècle. Les vastes ensembles ou les fragments de peintures murales qui se voient ou s'entrevoient encore dans quelques édifices du XIIe et du XIIIe siècle y doivent être examinés sur place. On aurait voulu suppléer à cette lacune fatale en mettant sous les yeux une suite des beaux relevés faits depuis tant d'années pour le service des Monuments historiques. L'étude de ces relevés est aussi indispensable que celle des miniatures pour bien connaître le point de départ et comprendre les influences sous lesquelles on verra se développer et se modifier, durant plusieurs siècles, l'art spécial de la peinture. Malheureusement, pour un développement convenable de ces dessins et aquarelles, l'espace manquait encore, et l'on n'a pu montrer l'habileté respectueuse que MM. Laffillée et Yperman, entre autres, apportent en ces travaux difficiles que par de rares spécimens[1].

Dès le XIIe siècle, en effet, c'est dans ces deux genres, le décor des édifices, le décor des manuscrits, que le génie français s'essaie, se cherche et se trouve. Dans l'un, il satisfait ses goûts natifs et constants d'unité, d'harmonie, de clarté, son besoin de généralisations morales et instructives ; dans l'autre, il se livre à ses instincts de liberté intellectuelle, de caprices imaginatifs, d'observation prochaine et familière, dans l'ordre sentimental ou satirique. Dans l'un,

1. V. *La Peinture décorative en France du XIIe au XVIe siècle*, par MM. Gélis-Didot et Laffillée, — et *Catalogue des relevés, dessins, aquarelles des Monuments historiques*, par M. Perrault-Dabot.

les grandes images, sacrées et héroïques, légendaires ou historiques, symboliques ou réelles, parlent, en traits simples et fermes, à l'âme inculte et naïve des foules; dans l'autre, les images minuscules s'adressent, par des confidences plus intimes et plus variées, à l'esprit ouvert et curieux de l'élite de toutes classes, lettrés et artistes de l'Église, de la cour, de la ville. C'est de la conjonction de ces deux traditions, inséparables elles-mêmes des traditions simultanées dans l'architecture et la sculpture, que sortira, aux siècles suivants, l'art de peindre les retables et tableaux mobiles, tel que nous avons pu l'étudier dans les œuvres exposées.

Quelques enluminures typiques à la Bibliothèque Nationale, quelques trop rares sculptures au pavillon de Marsan, nous rappelaient la grandeur, simple et forte, que réalisa, très vite, après quelques tâtonnements, au XIIIe siècle, cette première et naturelle conception de l'art, comme elle l'avait fait en Grèce seize cents ans auparavant et, probablement, dans l'antique Égypte, à des dates lointaines encore indéterminées. Les compartiments circulaires à fonds d'or de la *Bible moralisée*, du temps de saint Louis et de la Sainte-Chapelle (Bibl. Nat., latin 11560, n° 1 du *Catalogue* de l'exposition) sont de véritables vitraux, par la disposition du cadre et de l'entourage autant que par la netteté et la vivacité des attitudes et gesticulations expressives. Les figurines qui s'y groupent avec clarté, dans un rythme plastique qui rappelle celui des bas-reliefs, sont coloriées par tons plats, avec quelques rehauts, comme les grandes images des fresques. Les narrations murales de la même époque avaient les mêmes caractères, en conservant les fonds unis ou décoratifs d'or, de tentures, de mosaïques, qui n'invitent point aux recherches de perspective ou de modelés. Ce style, sommaire et ferme, franc et vivant, simple et familier, avec, par instants, des accents de grandeur, comme la prose, loyale et virile, naïvement épique, de Joinville, devait être celui des tableaux de la Sainte-Chapelle (*Saint Louis captif*, *Saint Louis lavant les pieds aux pauvres*, *Saint Louis recevant la discipline*, *Saint Louis servant à manger à un religieux lépreux*) dont les relevés se trouvent à Carpentras dans les manuscrits de Peiresc. C'était sans doute encore celui des *Miracles de saint Éloi*, dans l'église Saint-Martial, que Gaignières put encore relever et qui nous montrent une série de compositions si curieuses (coll. d'Oxford, t. XVI, f° 66), celui encore des quatorze épisodes de la *Vie de saint Louis*, peints quelques années plus tard, dans le couvent des Cordelières de Lourcines,

dont Peiresc nous a gardé aussi, avec une description détaillée, des souvenirs plus précis dans quelques croquis contemporains à la plume. D'après les relevés qui nous en restent, toutes ces peintures parisiennes ont bien le caractère naturel, simple et libre, des autres œuvres d'art produites à ce moment dans l'Ile-de-France[1].

Dans l'*Évangéliaire de la Sainte-Chapelle* (lat. 1732[B]), le décor doré, architectural et sculptural, joue un rôle plus brillant encore. Ce sont déjà les encadrements découpés, ajourés, compliqués, animés par la luxuriance d'une flore envahissante et le mouvement de toute une population de figurines logée entre les culs-de-lampe et les pinacles et sous les niches de tous les étages, ces encadrements sculptés et dorés, dans lesquels se présenteront presque toujours, jusqu'à la fin du XVIe siècle, les retables, les triptyques, les diptyques et même la plupart des tableaux.

TÊTE DE FEMME, PIERRE
ÉCOLE FRANÇAISE, XIIIe SIÈCLE
(Collection de M. Pol Neveux, Paris.)

Aucune œuvre d'art, à cette époque, ne s'imagine, en effet, qu'elle puisse vivre isolée. Elle fait partie d'un milieu, elle veut rester dans ce milieu, et, dès qu'on l'en sépare, on la trahit et on l'altère. Quel effet devaient produire, dans un ensemble approprié, ces trop rares fragments d'admirables sculptures recueillies au pavillon de Marsan : le *Roi* (Roi Mage?) en argent doré, récemment découvert dans une cachette de maçonnerie à Bourges (collection

1. A. Longnon, *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis*. Paris, Champion, 1882 (avec reproductions photographiques des relevés et croquis).

Hoentschel), la *Tête de femme* (collection Pol Neveux), la *Tête de roi* (collection Albert Maignan), toutes deux provenant de Reims, l'*Ange debout* (don de M. Jules Maciet au musée des Arts décoratifs) et le groupe en ivoire de l'*Annonciation* (coll. Chalandon et Garnier)! Tels qu'ils nous apparaissent, tous nous disent encore bien haut la gravité, la simplicité, la noblesse forte et saine avec lesquelles nos imagiers concevaient la figure humaine. Le charme coloré s'y ajoutait déjà, pour les yeux, aux charmes de la forme et de l'expression, soit, pour l'orfèvrerie et pour l'ivoire, par le jeu, savamment calculé, dans les reliefs et les creux, les draperies et les modelés, des luisants, ombres et reflets produits par la matière même, soit, pour le marbre et la pierre, par l'enluminure attentive dont les rehaussaient les sculpteurs eux-mêmes ou leurs confrères les peintres. On peut le remarquer déjà dans ces petits ouvrages, comme dans les miniatures contemporaines : plus on avance vers le XIVe siècle, plus les formes, en s'assouplissant, tendent à s'agiter et s'amaigrir, plus un amour perspicace et net des réalités vivantes s'introduit dans les images traditionnelles ou idéales pour les individualiser et les humaniser chaque jour davantage. Sur les visages, plus arrondis et moins divins, des Vierges et des anges commence à flotter ce sourire aimable et vague qui deviendra insignifiant à force de se répéter, jusqu'à ce qu'il tourne quelquefois, au siècle suivant, en afféteries maniérées et prétentieuses.

TÊTE DE ROI, PIERRE
ÉCOLE FRANÇAISE
MILIEU DU XIIIe SIÈCLE
(Collection de M. Albert Maignan, Paris.)

Dès lors, comme on peut le constater dans les miniatures, chez les peintres émancipateurs il y a deux tendances différentes, déjà très caractérisées, qu'on retrouvera toujours en France. Les uns, par une observation plus simple, un style plus ferme et plus franc, quelquefois rude et grossier, mais toujours sérieux et expressif, se rattachent encore au grand art collectif du XIIIe siècle,

qu'ils veulent ranimer et compléter ; les autres, avec des observations plus variées et plus fines, en cherchant plus de mouvement, plus de caractère, plus de nouveauté, se préoccupent davantage aussi des détails et de l'agrément. Les premiers, dans leurs dessins clairs et larges, se contentent d'une affirmation résolue dans les contours, sans grand souci des modelés et des nuances ; les autres, au contraire, par des coups de crayon ou de plume légers, minces, incisifs, comme de fines égratignures, détaillent, avec complaisance, par des traits de plus en plus souples et pressés, la gesticulation vive des figures qui s'allongent, s'amaigrissent, se tortillent, l'expression dramatique ou ironique des physionomies qui se précisent, s'individualisent, avec une amusante spontanéité, jusqu'à ce qu'elles se manièrent, s'exaspèrent, minaudent ou grimacent.

VIERGE DE L'ANNONCIATION
STATUE EN MARBRE
ÉCOLE FRANÇAISE
XIVe SIÈCLE
Collection de M. Doistau, Paris.

Par ces miniatures, par ces statues, par les vitraux, si nombreux encore dans nos églises, nous pouvons, je crois, nous imaginer, avec toutes sortes de probabilités, l'aspect qu'offraient au XIIIe siècle les peintures murales dans l'Ile-de-France et dans les régions avoisinantes. Par régions avoisinantes, il faut, cela va sans dire, entendre non seulement la Normandie, la Champagne, la Picardie, mais encore l'Artois, la Flandre méridionale, le Brabant, le Hainaut. Toutes ces provinces, de culture si française, gouvernées par des princes français ou alliés à la maison de France, avaient déjà pris une part active à la formation de la littérature et de l'art nouveaux, dès le XIIIe siècle ; elles allaient encore, durant longtemps, malgré des rivalités ou des séparations dues à la politique, contribuer puissamment, et dans le même esprit, à leurs développements communs, pendant les siècles suivants. Les croquis de Villard de Honnecourt, dont on aurait exposé utilement quelques spécimens, nous montrent, d'autre part, l'étendue vaste du champ d'études où se formait l'ima-

gination plastique de ces conteurs de légendes. La plupart sans doute, comme Villard, voyageurs et cosmopolites, admiraient l'antiquité, soit gréco-romaine, soit byzantine, aussi naïvement que la nature et la réalité. Dans le carnet que nous a laissé l'architecte picard, souvenir de ses voyages en France, en Allemagne et en Hongrie, il y a tel croquis d'après le vif, telle esquisse pour une sculpture ou une peinture qu'on pourrait déjà mettre en parallèle avec les dessins les plus vigoureux ou les plus souples du XVe siècle. C'est un art complet, vivant, à la fois très franchement national et très généreusement humain, l'idéal, déjà presque réalisé, de l'art français tel que le comprendront plus tard Jean Fouquet et Poussin, Ingres et Delacroix, et, autour d'eux, les plus grands peintres de notre pays.

III

DIVERSITÉ DES ÉCOLES AUX XIVe ET XVe SIÈCLES

Durant tout le XIVe siècle, le Paris, prospère et glorieux, de Philippe-Auguste et de saint Louis, le « *Paris sans per* », restera, sous leurs successeurs, jusqu'à Charles VI, le centre de vie intellectuelle et mondaine le plus brillant de l'Europe. Centre d'attraction où se pressent les étrangers, centre d'expansion d'où rayonnent notre littérature et nos arts ! Les Flandres, l'Italie, l'Allemagne y ont, en résidence, des princes, des marchands, des étudiants, des artistes. En revanche, la France ne cesse de leur envoyer les siens, et, depuis Étienne de Bonneuil, qui, en 1287, va bâtir la cathédrale d'Upsal, jusqu'à Jean Mignot que Giovanni Galeazzo appelle en 1398 à Milan, pour la construction du Dôme, tous deux maîtres d'œuvres royaux et de la Ville de Paris, le nombre sera grand encore d'architectes, de sculpteurs, de verriers, d'enlumineurs, de tapissiers, de brodeurs, qui continueront d'exporter les traditions fécondes créées par notre XIIIe siècle. Cette ardeur aux études et aux plaisirs, à travers les désastres, les émeutes, les épidémies, semblera même, depuis les désastres de Crécy et de Poitiers, comme surexcitée et affolée par les malheurs du pays, jusqu'à ce qu'elle s'éteigne, ou, du moins, se ralentisse, pour un temps, de 1410 à 1450 environ, durant les grandes misères de la folie royale, des discordes intérieures, de l'occupation anglaise, du dépeuplement, de l'isolement, de l'abandon.

L'activité de nos artistes se sera alors réfugiée et concentrée, d'abord (1384-1419) dans les provinces réunies sous la main de

Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, les Bourgognes et les Flandres : c'est l'école franco-flamande. Elle passera, de là, en suivant les étapes de la royauté nomade, à Bourges, Tours, Amboise, Blois : c'est l'école de la Loire (1422-1524). Parallèlement, durant cette période, continueront à prospérer, dans les régions méridionales, autour d'Avignon, ville ecclésiastique, neutre et libre, de refuge, de luxe et de paix, des ateliers nombreux dont quelques-uns fonctionnent depuis l'installation des Papes (1309) : c'est l'école du Midi (Comtat, Lyonnais, Languedoc, Provence). Dans la dernière moitié du xve siècle, tous ces centres divers, où se mêlent, en des proportions changeantes, les traditions locales, italiennes et flamandes, se trouveront reliés par l'action personnelle du roi René, comte d'Anjou, de Provence, roi de Naples, promenant ses aventures et ses artistes de Bourgogne en Italie, de Naples à Angers, d'Angers à Aix et *vice versa* (1417-1480), puis sous la protection des princes de Bourbon, alliés aux maisons de France et de Mantoue (1474-1503) : la dernière floraison de cette culture éparpillée et voyageuse sera l'école de Moulins, dérivée à la fois des écoles de la Loire et des écoles ultramontaines de la Haute-Italie et de Toscane.

Par toutes ces écoles, le génie national, impressionnable et mobile, se développe, sous des excitations diverses et variables, suivant les lois essentielles de son atavisme compliqué, dans une direction générale, constante, nette et franche, facile à reconnaître. Très fidèle à ses tendances naturelles comme à ses habitudes antérieures, mais, en même temps, naïvement ouvert aux admirations contemporaines, il ne cesse, même en ces rudes époques, de vivre au dehors autant qu'en lui-même, ainsi qu'il fera toujours. L'isolement absolu, qui est la mort des peuples comme celle des individus, la mort des arts comme celle de la pensée, lui répugne plus qu'à tout autre. Ce n'est donc point dans l'ignorance ou dans le mépris des grandes manifestations des Flandres et d'Italie qu'il cherchera et réalisera sa propre originalité; c'est, au contraire, par une intelligence, constamment éveillée, des exemples et des conseils qu'il en peut et veut recevoir, dans l'adaptation spontanée, libre, hardie, vivante, communicative, qu'il en saura faire aux traditions et aux exigences de son propre tempérament. L'Exposition dite des Primitifs a bien mis, nous le croyons, ces deux faits en lumière : d'une part, nos peintres, non plus que nos autres artistes, n'ont jamais perdu contact, un contact de curiosité ardente et de sympathie féconde, avec leurs confrères des autres races; d'autre part, aux xiv^e

et xve siècles, ils ne se sont jamais servilement agenouillés, dans une extase exclusive et irréfléchie, devant des idoles étrangères, ils n'ont jamais encore sacrifié à des formules exotiques, d'ateliers ou de modes, ni leur insatiable besoin de clarté, d'harmonie, d'unité, de vie, d'esprit, de sincérité, significatives et expressives dans la conception, ni leurs habitudes de simplicité, d'exactitude, de justesse attentive et discrète dans l'exécution. Cette émulation, inévitable et heureuse, n'a été pour eux, au contraire, que l'occasion d'affirmer, avec plus de conviction modeste, la sincérité loyale de leur amour pour la nature et pour la vérité.

IV

XIVe SIÈCLE : ÉCOLE DE PARIS. LE PORTRAIT DU ROI JEAN

Sur l'affiche de l'Exposition dessinée par M. Gorguet, aux pieds de la noble dame leur protectrice, le premier nom des vieux peintres qui se présentait était celui d'Étienne d'Auxerre. Ce nom, tout d'abord, éveille le souvenir des bas-reliefs, si mutilés, mais si charmants, de l'*Histoire de David* aux soubassements de la cathédrale d'Auxerre, où l'élégante souplesse des figures annonce, un siècle d'avance, Lorenzo Ghiberti. Sculpteur et peintre, serait-ce le même ? En ce cas, quelle tristesse de n'avoir plus rien de son pinceau ! Perte d'autant plus fâcheuse qu'on y aurait vu en quoi Étienne différait ou se rapprochait de son illustre contemporain, le grand Giotto, avec lequel il se rencontra à Rome en 1298. C'est l'année où Étienne y fut envoyé par le roi Philippe le Bel, en lutte diplomatique, dès lors menaçante et acerbe, avec Boniface VIII. C'est l'année aussi où le grand rénovateur de la peinture y achevait, pour la façade du vieux Saint-Pierre, le carton de la *Navicella*, son chef-d'œuvre, révolutionnaire et exemplaire, dans l'art monumental, la plus éclatante manifestation, jusque-là, de son extraordinaire génie, dans toute sa force et dans toute son étendue. Étienne d'Auxerre resta-t-il à Rome jusqu'en 1300 ? Assista-t-il au grand jubilé avec Dante et les autres Florentins, anciens étudiants à l'Université de Paris ? Est-ce lui qui décida Filippo Rusuti, Toscan, auteur récent d'une mosaïque à la façade de S. Maria Maggiore, l'un des précurseurs ou émules de Giotto, à traverser les Alpes ? Toujours est-il que, durant quatorze années (1308-1322), nous trouvons Rusuti, son fils Giovanni et un troisième « Romain », de Massis, pensionnés par les rois de

France[1]. Philippe le Bel, qui les avait appelés, était, on le voit, comme devaient l'être tous ses successeurs, naïvement, généreusement, intelligemment éclectique : à côté d'Étienne d'Auxerre et de Filippo Rusuti, il fait travailler un des premiers fondateurs sans doute de l'école de la Loire, Évrard d'Orléans.

D'Étienne d'Auxerre, d'Évrard d'Orléans, de Filippo Rusuti et de ses compagnons, qui ne demeurèrent certes pas, en France, pour s'y croiser les bras, que nous reste-t-il ? Rien, hélas ! rien, rien, rien. Il en sera de même pour tous leurs successeurs, jadis illustres. Que furent et que valurent ces grands décorateurs de murailles, Jean Coste, Girard d'Orléans, bons Français de France, Pierre de Bruxelles, Jacques, Vincent et Laurent de Boulogne, bons Français d'Artois et de Brabant, provinces françaises alors comme la Flandre septentrionale et le Hainaut, par les liens féodaux, les alliances de famille, les mœurs, la littérature ? Et que savons-nous, hélas ! de leurs grandes peintures au couvent des Cordelières de Lourcines (1320), dans l'église des Pèlerins Saint-Jacques (1318-1327), dans les châteaux de Hesdin, du Marais, de Conflans, aux princes d'Artois (1299-1344), dans le château de Vaudreuil, au duc de Normandie, depuis Charles V (1355-1356) ? Rien, presque rien, sinon que c'étaient des peintures à l'huile, avec des figures de grandeur naturelle ou colossale, sur des sujets variés, tant profanes que sacrés, antiques et contemporains, d'imagination et d'observation. On y admirait, à Vaudreuil, les *Gestes de Jules César* et des *Scènes de chasse* ; aux Cordeliers, le *Pèlerinage de saint Louis en Terre-Sainte* ; à Hesdin, les *Gestes des comtes d'Artois* avec des portraits de chevaliers. A ces noms de peintres royaux il faudrait joindre une longue liste d'autres maîtres, soit indigènes, soit provinciaux, résidant alors à Paris ou dans l'Ile-de-France. Dans le quartier Saint-Denis, autour de la « Porte aux Peintres », ces bons ouvriers se pressaient, actifs et laborieux, souvent bien rentés, avec pignons sur rue, presque aussi nombreux que les enlumineurs dans le Quartier latin. Cela n'est donc point douteux : nous possédions alors, à Paris, une école de peintres d'histoire et de grands décorateurs. Mais comment ressaisir leurs traces ? Où retrouver des témoignages de leur vaillance ? Les miniatures nous font bien pressentir le caractère de leurs compositions, les tendances de leur style ; elles sont insuffisantes à nous prouver leurs qualités techniques.

A ce point de vue, le *Portrait du roi Jean*, exécuté, suivant toute

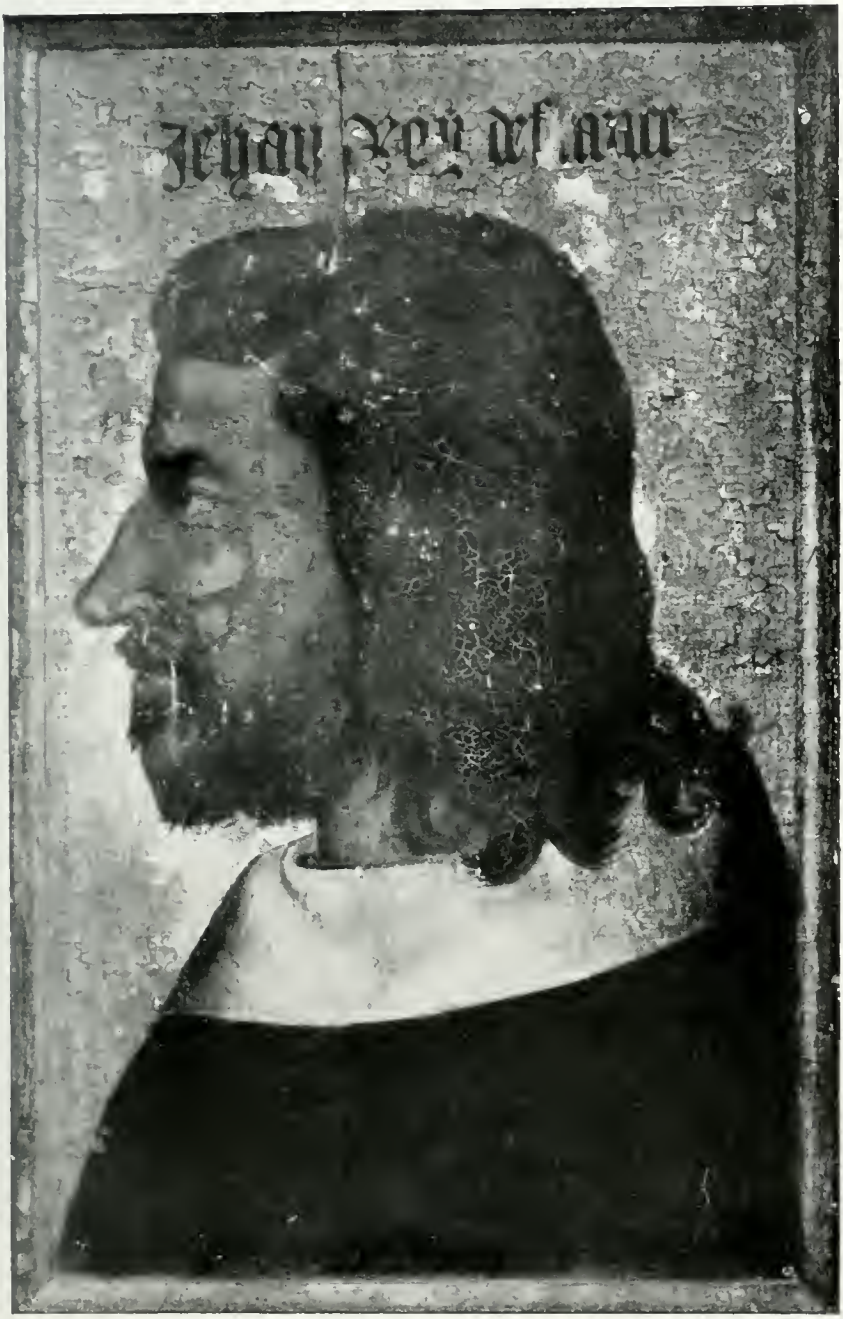
1. B. Prost, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 322 et suiv.).

vraisemblance, à Londres, pour le noble captif (1356 à 1359 ou 1364), par Girard d'Orléans, son peintre favori, son volontaire compagnon d'exil, est un document extraordinairement précieux. On peut même supposer qu'il fut fait, du 3 janvier au 8 avril 1364, lorsque, après l'évasion honteuse de son fils et otage le duc d'Anjou, ce prince chevaleresque, libre sur parole, alla loyalement se remettre aux mains de son vainqueur pour succomber quelques jours après à sa douleur. On sait combien ce pauvre roi Jean, assez court d'esprit, qui coûta si cher à la France par ses prodigalités vaniteuses et sa présomptueuse bravoure, avait l'allure pesante, le verbe rude, le geste brutal. Son portrait le rend tel que l'ont peint les chroniqueurs. Vu les circonstances, nous ne saurions être surpris d'y trouver, en plus, dans les accents durs et résolus de son profil massif, cette expression d'hébétement navrante et de résignation désespérée, cette physionomie accablée, éteinte et morne. Voilà bien l'implacable sincérité à laquelle tant d'imagiers et de miniaturistes nous avaient déjà accoutumés. Cette sincérité sans fausse honte, loyale et franche, de plus en plus avisée et perspicace, sera désormais l'honneur héréditaire des portraitistes français et la sauvegarde constante de leur talent, même aux époques les plus troublées par des conceptions exotiques sur l'idéal et la beauté. Cependant, on trouve quelque chose de plus encore dans ce portrait, muni de son modeste cadre, fragment probable d'un quadriptyque conservé, sous Charles VI, à l'hôtel Saint-Pol : on y possède l'affirmation matérielle que le peintre n'était pas un simple enlumineur, car, dans ce cas, il eût, sans nul doute, en ce petit espace, fait preuve d'une délicatesse et d'une finesse mieux appropriées. Non, c'était un homme habitué aux grands coups de brosse, larges, puissants, violents même et brutaux, un peintre d'histoire, et qui se trouvait là mal à l'aise, et qui ne fait nul effort pour s'en cacher.

V

XIVe SIÈCLE : LA RENAISSANCE SOUS CHARLES V. ÉCOLE DE PARIS; ÉCOLES FRANCO-FLAMANDES. LES PEINTRES DU DUC DE BERRY. STATUES, TAPISSERIES, BRODERIES, DESSINS, PEINTURES, MINIATURES.

De ce pauvre et vénérable panneau, seul vestige d'un grand art disparu, il nous faut sauter au *Parement de Narbonne* (musée du



PORTRAIT DU ROI JEAN II, PAR GIRARD D'ORLÉANS

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

Louvre[1]), à la mitre d'évêque (musée de Cluny), à la chasuble brodée (collection Martin Leroy[2]), ouvrages de dessins sur tissus, contemporains, à quelques années près, de la tapisserie de l'*Apocalypse* (cathédrale d'Angers), vers 1375-1380. A défaut de tableaux, c'est là qu'il faut chercher les caractères de l'évolution accomplie, dans l'art des formes et de l'expression, par les peintres de Paris, sous le règne de Charles V (1364-1380).

On sait quel rôle important joua, dans la renaissance de nos arts, ce roi, avisé autant que sage, curieux, lettré, constructeur hardi, bibliophile passionné. Les organisateurs de l'Exposition n'ont rempli qu'un devoir en ramenant de Saint-Denis pour les placer à l'entrée, sur le passage des visiteurs, sa statue et celle de sa bonne femme Jeanne de Bourbon. Qu'elles faisaient bien là, ces deux pierres, si largement et puissamment taillées, ces deux nobles et simples effigies, nous accueillant encore avec cette dignité simple, cette affabilité bienveillante qui attirèrent, jusqu'à la Révolution, les Parisiens vers le portail de l'église des Célestins[3]! Quel plus beau spécimen aurait-on pu trouver du vrai style national, du style de Paris et de l'Ile-de-France, durant ce règne trop court? Oui, je reconnais bien là, je touche des yeux et du doigt, dans ces images exactes et souriantes, toutes ces qualités supérieures et durables de notre art statuaire, comme je les reconnais dans d'autres images contemporaines, à la cathédrale d'Amiens, au palais de Poitiers, par exemple. Cette aisance, cette souplesse, ce naturel, cette intelligence spirituelle dans l'expression, cet attrait par la sincérité, furent les grâces puissantes que nos imagiers du XIIIe siècle avaient déjà su mettre en leurs figures tombales ou ornementales. Ce sont celles que Jean de Saint-Romain, Jean de Launay, Jacques de Chartres, Guy de Dammartin ou tout autre sculpteur français du Louvre, l'auteur de ces vivantes effigies, transmirent à leurs successeurs du siècle suivant; ce seront celles qui feront vivre jusqu'à nos jours les travaux de toute leur lignée, depuis Michel Colombe et Germain Pilon jusqu'à Houdon et Rude, jusqu'à Carpeaux et Falguière. On a constaté, sur la sculpture

1. Naguère étudié par M. H. Bouchot (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 5).

2. V. G. Lafenestre, *La Peinture ancienne à l'Exposition Universelle de 1900* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 379) et *Peintres primitifs à Bruges et à Paris, Vieux maîtres de France et des Pays-Bas*. Paris, 1904, in-8°.

3. «... L'église, tant belle et notable... et la porte de celle église à la sculpture de son ymage et de la royne s'eppouse, moult proprement faits.» (Christine de Pisan.)

CHARLES V, STATUE EN PIERRE
ÉCOLE FRANÇAISE, DEUXIÈME MOITIÉ DU XVe SIÈCLE
Musée du Louvre.

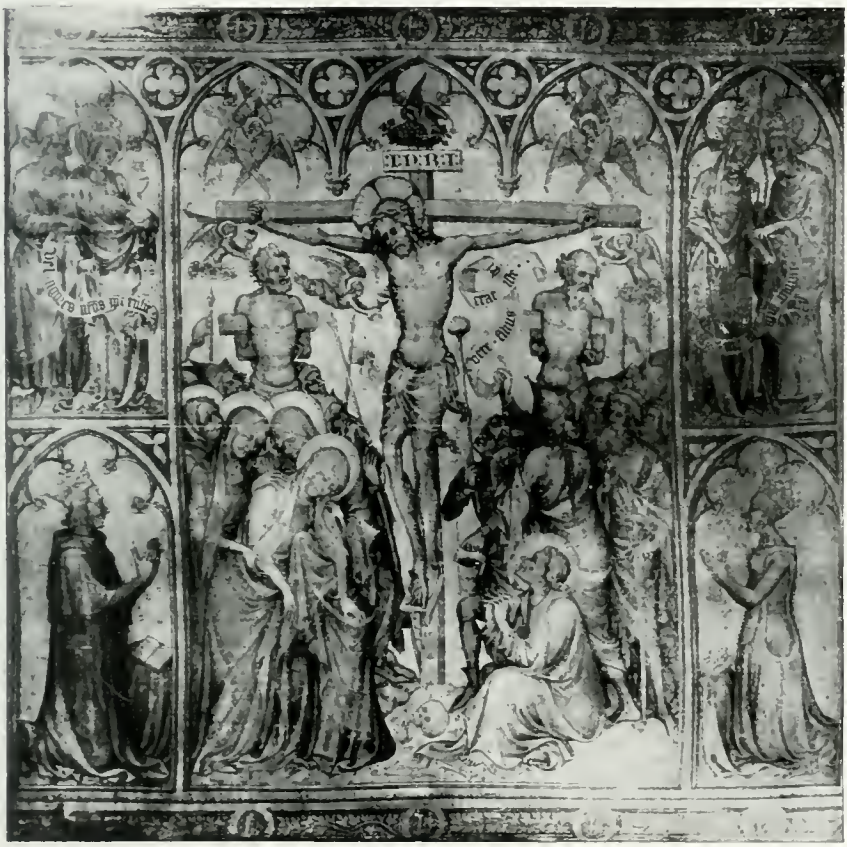
comme sur la peinture à Paris à cette époque, une action, sinon de l'art flamand, encore mal défini à ce moment, au moins de la technique septentrionale, plus sèche et plus âpre, commune à toute la race entre Amiens et Liège; mais, assurément, ce n'est point dans ces statues, si librement et noblement naturalistes, qu'on peut en trouver l'empreinte.

Les tapisseries, broderies, dessins ci-dessus indiqués, semblent nous dire que les peintres, en général, furent plus sensibles que les sculpteurs, au moins les sculpteurs de grandes pièces, à cette manière importée d'amaigrir le plus souvent, parfois d'épaissir, d'agiter surtout et de tortiller les formes pour leur donner une expression plus vive et plus aiguë, qui venait de l'Est et du Nord. C'est bien là, en effet, une manière très caractérisée, correspondant, sans nul doute, à certaines afféteries et coquetteries dans la laideur comme dans l'élégance, de mode à la cour de France, et, par conséquent, de mode dans les cours voisines, dont certains poètes et chroniqueurs courtisans nous donnent bien une idée. Les collaborations internationales d'où sortent la plupart de ces ouvrages et des ouvrages similaires, comme les ivoires et les miniatures, en rendent d'ailleurs les analyses fort incertaines et doivent singulièrement nous mettre en garde contre la rapidité des attributions d'origine. On sait ce qui s'est passé pour la tapisserie d'Angers[1]. Les cartons en ont bien été dessinés, à Bruges, par l'un des peintres de Charles V, Jean Bandol (dit de Bruges parce qu'il y résidait, sans qu'on connaisse, d'ailleurs, sa nationalité), par les ordres et sous la surveillance directe de Louis Ier, duc d'Anjou; mais ces cartons ne sont que des copies, agrandies et stylisées à la mode courante, d'après des miniatures françaises du siècle précédent. Le manuscrit, prêté par le duc, oublié par ses héritiers, acquis ensuite par L. de Gruthuyse, dont Louis XII racheta au XVIe siècle les collections, est à la Bibliothèque Nationale. Ces cartons franco-brugeois furent ensuite traduits en tapisseries à Paris, c'est-à-dire interprétés de nouveau par les ouvriers français de Nicolas Bataille. Comment démêler sûrement, à travers ces avatars, ce qui revient à Paul et ce qui revient à Pierre, ce qu'on peut réclamer du Nord, du Centre ou du Midi?

Défions-nous donc de ces dissections subtiles et stériles, gardons-nous bien surtout des revendications problématiques et excessives.

1. Jules Guiffrey, *Nicolas Bataille, tapissier parisien du* XIVe *siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers* (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XXXVIII, 1877).

Le seul fait intéressant pour tous, aussi bien pour les Flamands que pour les Français, c'est qu'il y eut, à ce moment, un effort commun vers une expression plus vivante, plus libre et plus précise dans les mouvements et les physionomies des figures, et que cet effort ne se produisit pas sans une certaine affectation dans le



LE CHRIST EN CROIX, PARTIE CENTRALE DU « PAREMENT DE NARBONNE »
DESSIN SUR SAMIT, PAR JEAN D'ORLÉANS (?), VERS 1374
(Musée du Louvre.)

réalisme des gestes et des vêtements, affectation plus ou moins accentuée, suivant les mœurs et les tempéraments de chaque race. Des œuvres bien nettement flamandes, comme le tableau des Drapiers, dans l'église Saint-Sauveur à Bruges, et les broderies de la chapelle des ducs de Bourgogne, dans la collection Ambras au Musée impérial de Vienne, nous montrent plus d'exagération encore dans la bizarrerie des ajustements et des coiffures, dans la coquetterie

mignarde des attitudes féminines. Les peintres allemands vont bien plus loin encore du côté de la laideur caricaturale. Un peu plus tard, nous allons assister à une autre évolution, décisive et définitive, à un retour marqué vers une étude plus libre et plus profonde de la nature vivante, et, cette fois, par suite de communications et d'échanges dont le détail nous échappe encore, l'évolution naturaliste sera commune à la France, aux Flandres, à l'Italie, à l'Allemagne. Les frères de Limbourg, Hubert et Jean van Eyck, Gentile da Fabriano, Vittore Pisano, Stephan Lochner, Masaccio, Fra Angelico, Rogier de la Pasture, Jehan Fouquet, apparaîtront ensemble, ou à quelques années de distance, pour tirer les conclusions triomphantes de ce travail collectif et latent en des termes parfois presque identiques. Si l'on pouvait interroger ces grands artistes dans quelque entrevue d'outre-tombe, ils seraient bien surpris sans doute d'être pris pour des nationalistes systématiques et bornés. Tous ont aimé le vrai d'un amour chaleureux et large; tous l'ont cherché partout, sans souci de frontières ni de temps; tous, en cherchant le vrai, ont réalisé le beau. Ne soyons pas plus français, plus flamands, plus italiens, plus allemands qu'ils ne l'ont été eux-mêmes. Admirons-les et aimons-les tous, d'un même amour, comme ils ont admiré et aimé eux-mêmes la nature et la vie, partout où ils ont pu les observer.

Tous ces dessins de l'école parisienne, après tout, sont délicieux. La gracilité nerveuse et agile des membres amaigris, l'accent rude ou délicat des profils aigus, la hardiesse de l'exactitude dans les laideurs, l'intensité d'expression, calme ou pathétique, dans les élégances, y sont autant de traits caractéristiques et attirants. On y sent partout une extrême bonne foi, un désir si vif et si naïf jusqu'à la puérilité, de nous enchanter, de nous émouvoir, de nous effrayer! Les vieux soudards camus, chauves, édentés, à têtes de coloquintes, du *Parement de Narbonne*; les jouvenceaux efféminés, à visages poupins, aux génuflexions minaudières, de la chasuble nous amusent, comme ils ont amusé nos ancêtres; on les retrouvera longtemps encore dans les tapisseries ou miniatures du siècle suivant. Et dans ce *Parement de Narbonne*, quelle intelligence, bien française celle-là, de la composition expressive et concentrée, sans hors-d'œuvre, sans distractions d'aucune sorte, ni par des comparses, comme en Italie, ni par des accessoires, comme au Nord! Et dans cette chasuble, quelle grâce, quelle hardiesse aussi de sentiment dans les colloques de toutes ces figurines, aux bras trop émaciés, mais aux visages si

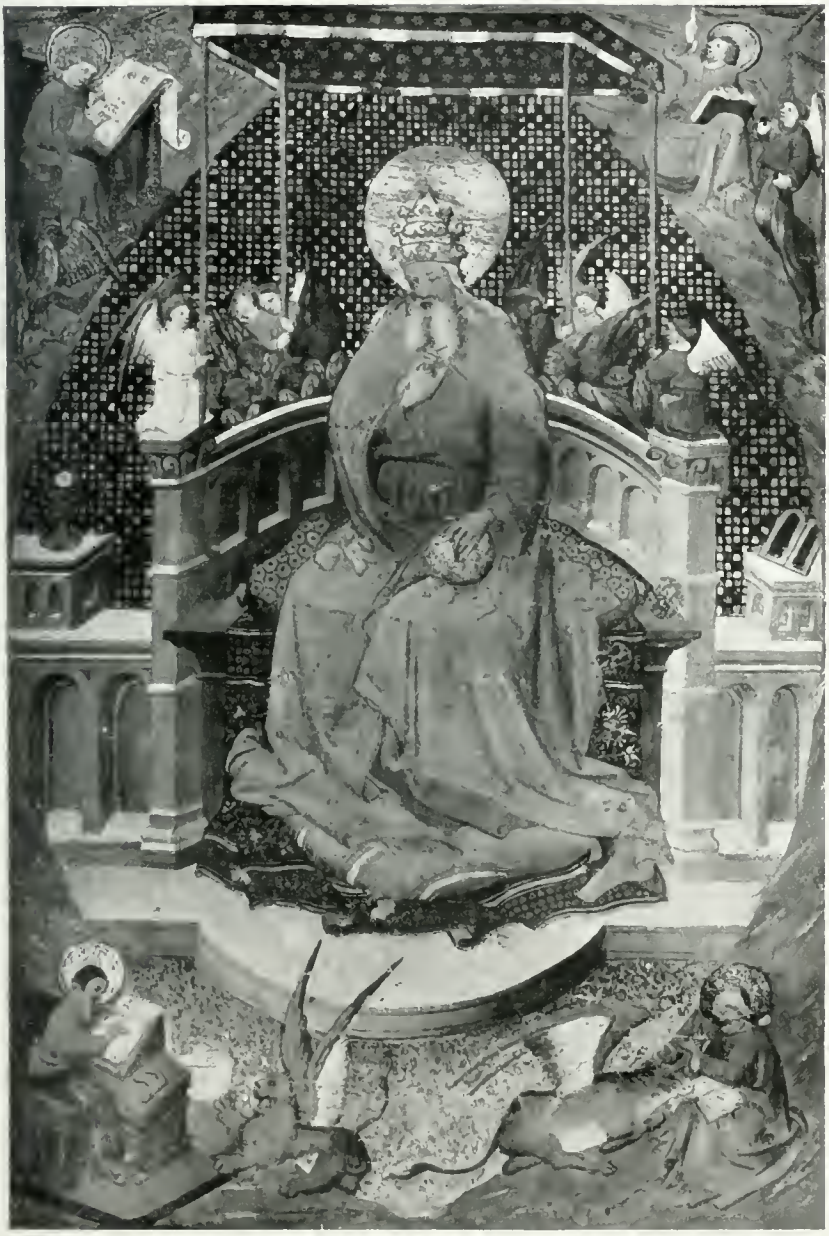
Heliog. Dujardin

L ANCIEN PALAIS DE SAINT LOUIS ET LA SAINTE CHAPELLE SOUS CHARLES V

Miniature des Grandes Heures du duc de Berry

Musée Condé Chantilly

Imp A Lorrain et Fils



DIEU LE PERE, MINIATURE DU MISSEL DE SAINT-MAGLOIRE DE PARIS
ÉCOLE FRANÇAISE, COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE

Bibliotheque de l'Arsenal. Paris.

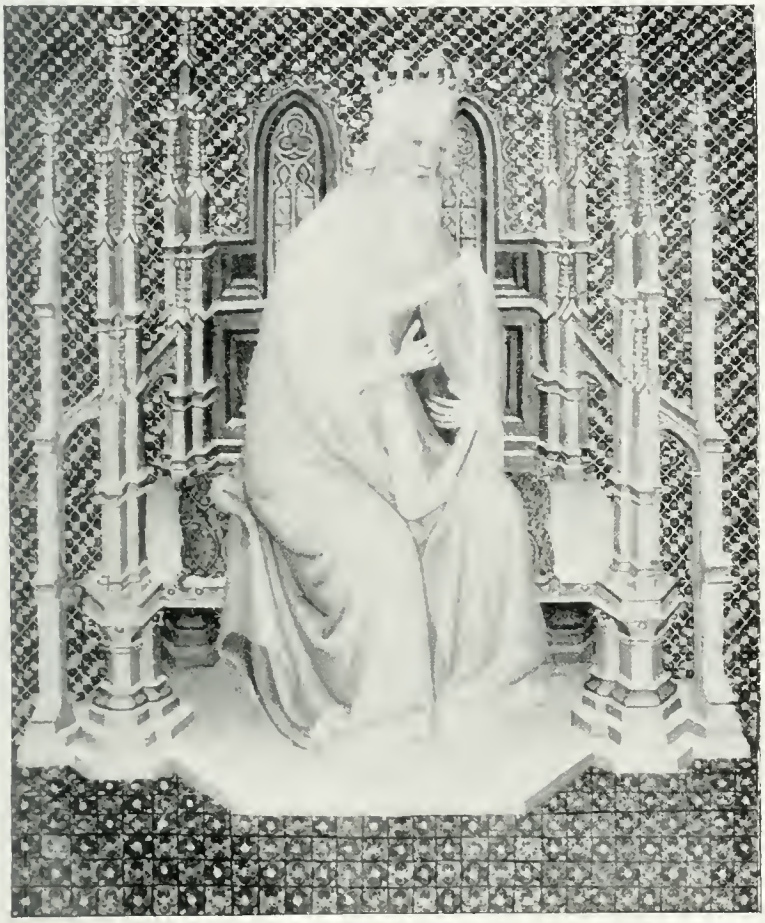
ouverts et si bienveillants : celui de sainte Élisabeth, compatissante, avec la Vierge enceinte lui découvrant, lui faisant presque tâter sa taille élargie ; ou dans celui de Marie, se levant, tout épeurée, pour écouter la confidence de l'ange incliné devant elle dans une attitude rassurante et familière ! Quelle vérité dans les gestes ! Quelle honnêteté, douce et rayonnante, dans les visages ! Allons, c'est bien là notre art à nous, notre art naturel et ému, qui n'aura qu'à s'assouplir, s'affermir, s'élargir, pour nous conduire aux nobles peintures du siècle suivant !

Est-ce à dire que nous croyons toute l'école de Paris représentée par ces quelques spécimens ? Non, sans nul doute, et il faudra, la prochaine fois, lorsqu'on recommencera la fête en de plus vastes espaces, si possible, apporter un plus grand nombre de tapisseries. C'est là que les successeurs d'Étienne d'Auxerre, de Jehan Coste, de Girard d'Orléans, auteurs des modèles historiés, nous prouveront ce qu'ils savaient faire dans la décoration monumentale. Les deux seules tentures mondaines, *Seigneurs et Dames* dansant et fleuretant (coll. Bardac), tissées au xve siècle, mais dont le style nous reporte plus près de Charles V, en disent déjà long sur ce sujet. Les figures, très réelles, très vivantes, s'y présentent encore, sans aucune préoccupation de tromperie par la perspective, en pleine liberté de silhouettes et de mouvements, entre des bandes tricolores, sur des fonds de verdures fleuries où se repose doucement, sans effort et sans trouble, la longue rêverie des yeux. Ne peut-on retrouver là cette splendeur fameuse des décors qui se déroulaient dans les salles du Louvre et celles de l'hôtel Saint-Pol, les *Histoires de Theseus, de la reine Mathebrune*, etc., dont nous parle Sauval ?

Est-ce bien aussi dans cette école de Paris, notamment autour du duc de Berry, que s'est préparé, dans les dernières années du siècle, le renouvellement de la peinture, en même temps que s'opérait, à Dijon, sous la protection du duc de Bourgogne, une révolution capitale dans la sculpture ? Si nous nous en tenons aux œuvres connues, ce grand mouvement de naturalisme, inspiré cette fois par l'amour de la nature extérieure, flore, paysage et faune, autant que par celui de la figure humaine, s'y serait en effet d'abord manifesté dans la miniature. Les enlumineurs du duc de Berry, André Beauneveu, architecte, sculpteur, peintre, Jacquemart de Hesdin, et les trois frères de Limbourg travaillant à Paris, ces derniers y ayant fait leur apprentissage, seraient les vrais pré-

HA[illegible] DU SANGLIER DANS LA FORET DE VINCENNES
[illegible]

curseurs des van Eyck. Ces derniers mêmes auraient d'abord développé leur initiative dans le même genre : l'enluminure. C'est ce qui résulte bien, semble-t-il, d'une part de l'examen des manuscrits



LE PROPHÈTE DAVID, MINIATURE EN GRISAILLE DU PSAUTIER DU DUC DE BERRY PAR ANDRÉ BEAUNEVEU

Bibliothèque Nationale, Paris.

exécutés pour le duc, et conservés à Paris, Chantilly[1], Bruxelles, d'autre part des excellents travaux de M. Paul Durrieu sur les *Heures*

1. Par suite des dispositions testamentaires du duc d'Aumale, les objets d'art et manuscrits, légués par lui à l'Institut de France, ne peuvent sortir du château de Chantilly. On n'avait donc pu faire figurer, comme documents, à l'Exposition, que les reproductions photographiques des miniatures des *Très riches Heures du duc de Berry*, par Pol de Limbourg et ses frères. — V. Léopold Delisle, *Les Livres d'heures du duc de Berry* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. II, p. 97, 281 et 391).

de Turin, anéanties par le feu il y a quelques mois[1]. Néanmoins la question reste compliquée par ce fait que les miniatures de tous les manuscrits ne sont jamais ni de la même date, ni de la même main, et que des artistes français, flamands, italiens y ont le plus souvent collaboré en leurs styles particuliers, parfois en style éclectique. Tant que nous ne serons pas mieux édifiés sur l'éducation, les études, les voyages, les œuvres des frères van Eyck avant le *Triomphe de l'Agneau* (1420-1426-1432), nous ne saurons pas ce que ces hommes de génie peuvent devoir à leurs contemporains septentrionaux ou méridionaux, ou ce qu'ils leur avaient déjà de bonne heure apporté. L'Exposition, par exemple, nous montrait une vingtaine de feuillets arrachés à des manuscrits de 1400 à 1410 (coll. Jean Masson), parmi lesquels trois des *Heures de Turin* (musée du Louvre). Ces derniers, comme tous les autres, sont de mains différentes, de valeur inégale, de facture et d'esprit souvent fort opposés, parfois aussi d'un style mixte.

Un beau dessin (musée du Louvre), *La Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge*, évidemment fait pour un décor mural ou une grande verrière, prouve, d'ailleurs, que la même évolution s'opéra, en même temps, dans la peinture monumentale. Les attributions faites à André Beauneveu, Jean ou François d'Orléans, Colart de Laon, Jean de Beaumetz, etc., ne sont que des hypothèses. Nous inclinerions vers un maître moins septentrional que Beauneveu. Toutefois, c'est bien dans la direction nouvelle de l'école parisienne.

VI

LES PEINTRES DES DUCS DE BOURGOGNE. JEAN MALOUEL, HENRI DE BELLECHOSE, ETC.

Quoi qu'il en soit, l'initiative des peintres travaillant dans les Flandres, à Paris, à Dijon, pour les ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi et Jean sans Peur, durant cette période de gestation, fut beaucoup moins hardie et moins résolue que celle des miniaturistes du duc de Berry. Les œuvres qu'on peut, avec certitude ou probabilité, attribuer à leurs peintres en titre, Michel Broederlam,

1. V. Paul Durrieu, *Les Débuts des van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 5 et 107).

LA MORT, L'ASSOMPTION ET LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
DESSIN ATTRIBUÉ A ANDRÉ BEAUNEVEU
(Musée du Louvre.)

d'Ypres (1381-1394), Jean de Beaumetz (1375-1397), Jean Malouel, Gueldrois (1376-1415), Henri de Bellechose (1415-1440), établis à Dijon, se meuvent encore, avec plus ou moins d'habileté et d'efforts, dans les traditions de Paris et de Sienne combinées, sans aboutir à cette liberté virile et franche dont les van Eyck à Gand (église Saint-Bavon, 1423-1432), Masaccio à Florence (chapelle du

LA FUITE EN ÉGYPTE, VOLET D'UN TABERNACLE
ÉCOLE DE BOURGOGNE, VERS 1400
(Collection de M. Ch.-L. Cardon, Bruxelles.)

Carmine, 1423-1427), Stephan Lochner à Cologne (*Dombild*, vers 1440) feront éclater, presque à la même heure, des exemples victorieux.

La pièce la plus ancienne de la série, le petit triptyque quadrilobé, *La Trinité et les Évangélistes* (coll. Weber, à Hambourg), d'une naïveté enfantine dans le chiffonnement des draperies et dans l'expression des visages, n'a point la saveur expressive de Broederlam à qui on l'a attribué. Le nom d'Henri de Beaumetz, proposé par A. de

LA TRINITÉ ET LES ÉVANGÉLISTES. TRIPTYQUE. ÉCOLE DE BOURGOGNE, VERS 1390

(Collection de M. le consul Weber, Hambourg.)

Champeaux[1], ne s'appuie sur aucune preuve. C'est déjà bien, cependant, cet art gauche, tâtonnant, mais ému, expressif, sincère, avec des accents parfois aigus et secs dans les formes, sous des enveloppes délicatement nuancées de pâles colorations attendries, qui va être celui de Malouel et de Bellechose. Art mal dégagé encore

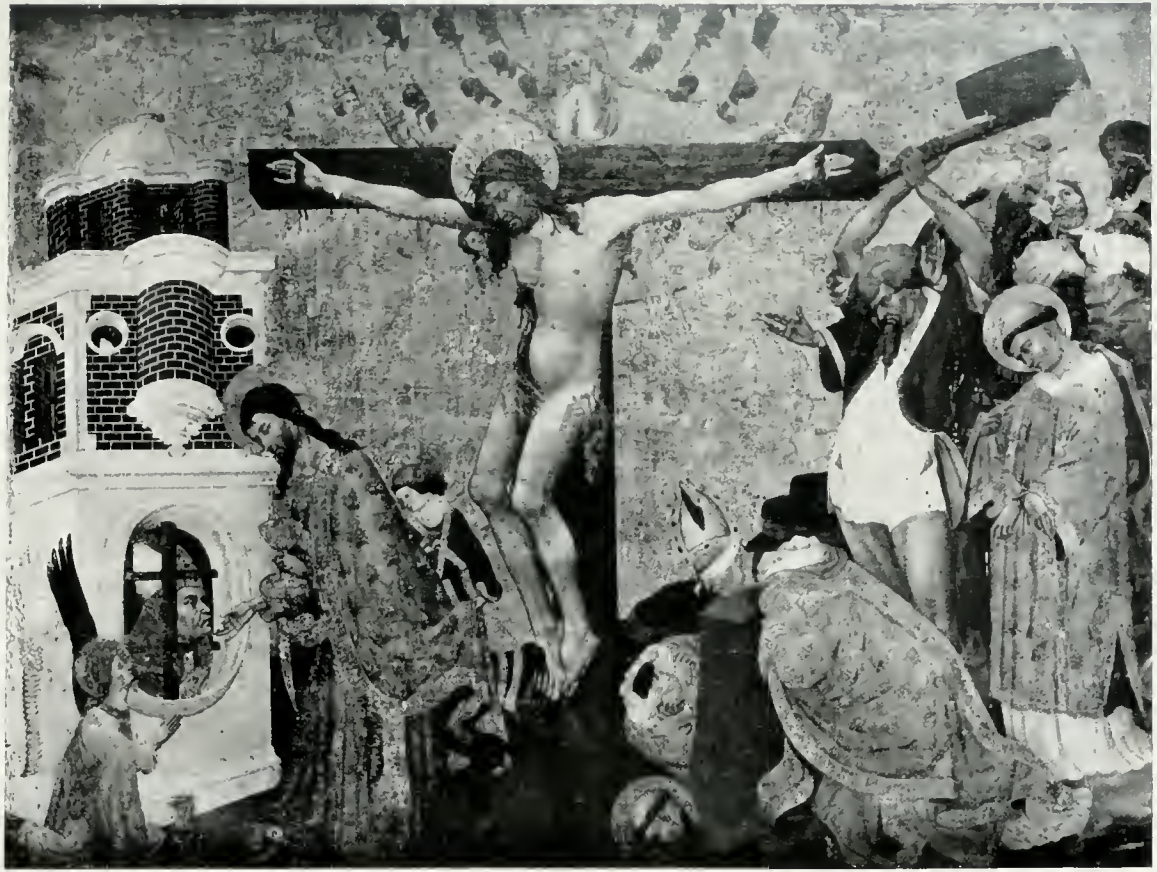
LE CHRIST MORT, PAR JEAN MALOUEL

Musée du Louvre.

des formules anciennes, s'obstinant à juxtaposer, sur les fonds d'or, ses figures sans épaisseur, idéales ou réelles, poétiques ou grotesques, très séduisant néanmoins, parce qu'il est ému et pathétique.

Les deux *Pietà* de Jean Malouel (musée du Louvre et musée de Troyes) continuent bien la tradition parisienne de Charles V, comme le tabernacle à volets peints (coll. Cardon) et le diptyque

1. A. de Champeaux, *L'Ancienne école de peinture de la Bourgogne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, 129-142).



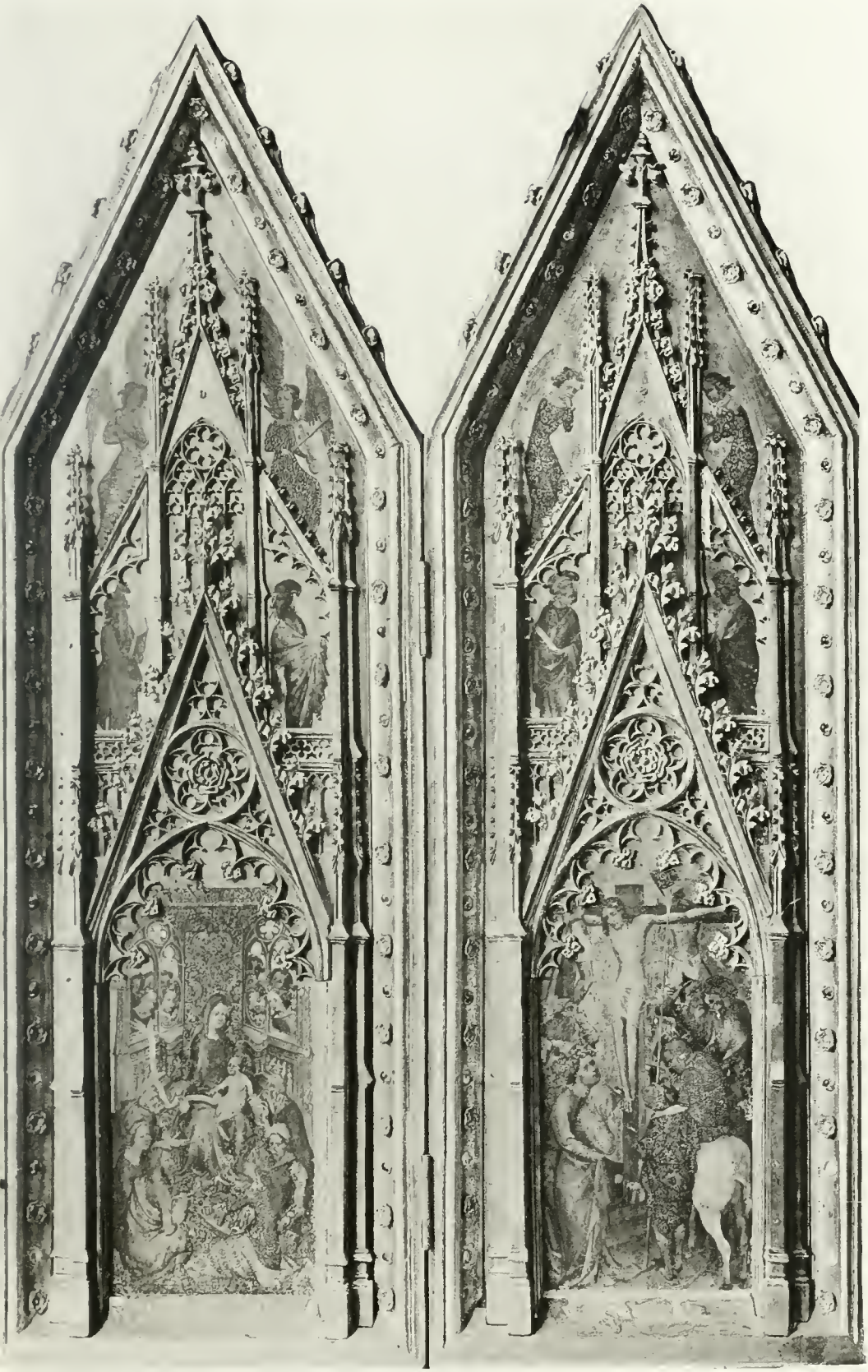
LA VIE DE SAINT DENIS, PAR JEAN MALOUEL

Musée du Louvre

Carrand (musée du Bargello, à Florence), si curieux spécimens d'autels portatifs ; mais quels progrès accomplis! Mêmes profils nets et aigus, mêmes nez effilés, pincés, et lèvres minces, mais toutes ces maigreurs de la forme se tournent en élégances : les bras sont bien proportionnés, les longues mains blanches ne sont plus osseuses, les petites têtes gamines des angelots sont charmantes de puérile ferveur; nulle insistance dans la vérité, comme chez Jean de Bruges; les modelés sont délicats et fins, les expressions de ces visages

LA VIE DE SAINT GEORGES, PAR JEAN MALOUEL ET HENRI DE BELLECHOSE
(Musée du Louvre.)

blancs, aux yeux noirs, d'une tristesse bien vraie, bien humaine, sans emphase ni contorsions. Malouel est, évidemment, plus à son aise dans ces tableaux portatifs d'oratoires ou de voyages que dans les grandes compositions légendaires. Quelques superbes figures, conduites avec les mêmes soins, dans la *Vie de saint Denis*, les unes simples et pathétiques, en un style grave et noble, le Jésus donnant la communion au saint emprisonné à travers ses barreaux, le jeune diacre attendant le supplice, le Jésus crucifié surtout et le groupe du bourreau et des bourgeois, en style trivial et puissant, y perdent leur effet, malgré le beau modelé des parties



Helio. Chauvet

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS AU MILIEU DES SAINTS — LA CRUCIFIXION

DIPTYQUE, ÉCOLE FRANÇAISE DE LA FIN DU XIVe SIÈCLE.

(Musée du Bargello, Florence.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Fourneaux et Fils

LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR JEAN MALOUEL

(Collection de M. Ed. Aynard, Lyon)

vives, parmi le tapage disparate des aplats d'étoffes brodées sur l'aplat des fonds d'or. Ces antithèses déplaisantes se renouvellent dans la *Vie de saint Georges*, tableau inachevé à la mort de Malouel, et terminé par Henri de Bellechose dont la facture à la fois plus large et plus molle, le naturalisme plus lourd et moins original, se distingue assez nettement dans quelques parties. On attribue aussi à Malouel une adorable *Vierge* (coll. Ed. Aynard) coiffée d'une capeline sombre qui lui retombe sur le front, serrant dans ses bras, de ses deux longues et blanches mains, un petit Jésus, très potelé cette fois, qui pose son doigt sur ses lèvres. C'est bien la finesse des traits, la vivacité profonde des regards noirs, le délicat modelé des chairs ci-dessus admirés, avec plus de souplesse et de relief. Œuvre postérieure, sans doute, au *tondo* de la *Pietà*, et techniquement supérieure.

Ce n'est point là, néanmoins, on le sent bien, dans cet art trop provincial, que devait se former l'art nouveau. Ces peintures de Malouel et de Bellechose semblèrent, en effet, démodées et arriérées dès qu'apparurent en Bourgogne Jean van Eyck et Rogier de la Pasture. « A partir de 1430, Bellechose tomba en défaveur, » nous dit A. de Champeaux, « la cour ne séjournant plus que rarement à Dijon et Philippe le Bon trouvant en Flandre des artistes autrement trempés que le vieux peintre de son père. » Depuis 1424, Jean van Eyck l'avait supplanté dans la faveur du duc, et le représentant de l'ancienne école, à qui on oubliait de payer sa pension, s'éteignit en 1440 dans la misère.

Il serait surprenant, néanmoins, que la grande école des sculpteurs dijonnais, dont l'influence sur les œuvres plastiques s'étendit si loin et si profondément, n'eût pas aussi exercé quelque action sur les peintres. On la retrouve, je crois bien, mais ailleurs, à Lyon, à Avignon, à Aix, dans les villes plus prospères, où les artistes bourguignons durent désormais aller chercher du travail. Dans la région même, on n'en découvre l'influence que dans ces vestiges, si dégradés, mais si charmants, de peintures murales dans la cathédrale d'Autun (*Procession de saint Grégoire*) et à Notre-Dame de Dijon (*Saints et Saintes, Donateur et Donatrice*). Chose curieuse et touchante! Il semble, à voir la tendresse de certaines expressions, l'harmonie douce des colorations argentées, que ces décorateurs bourguignons aient demandé par instinct plus de conseils aux vieux peintres de leur Chartreuse, Malouel et Bellechose, qu'aux nouveautés flamandes, si hautes en couleur, d'un réalisme si vigou-

reux. Cependant, lorsque la *Procession* fut exécutée, la cathédrale ne possédait-elle pas déjà la *Vierge et le chancelier Rolin*, aujourd'hui au Louvre? Et n'est-ce pas dans la même église, dans la même chapelle des Rolin, pour l'évêque Jean, fils de Nicolas, que, trente ou

PIETA, ECOLE DE LA HAUTE-BOURGOGNE, VERS 1510

Collection du baron Lazzaroni, Paris.)

quarante ans plus tard, un jeune peintre, le futur « Maître de Moulins », exécuta sans doute un de ses premiers chefs-d'œuvre, la *Nativité* dont nous parlerons bientôt? Avec le même instinct, dû à son tempérament, il aurait donc, lui aussi, en présence de deux œuvres d'un caractère si différent, regardé, de préférence, le moins

éclatant et le moins puissant, mais le plus ému et le plus doux, et il serait ainsi retourné, naïvement, aux fines harmonies et aux délicates expressions du vieux Malouel! Ce n'est là qu'une impression personnelle, une sensation des yeux, et j'entends bien ne la donner que pour telle; mais ne peut-on faire des suppositions plus invraisemblables?

Toutes ces écoles, à partir du milieu du siècle, se mêlent, d'ailleurs, étrangement. S'il est déjà difficile, dès lors, de déterminer ce qui est bourguignon et ce qui ne l'est point, il devient, aussi, fort ardu d'assigner une origine aux peintures éparses dans les autres régions centrales où des apports ont pu venir, assez rarement peut-être de Paris, mais souvent de Touraine, du Lyonnais, surtout d'Avignon, le centre de production internationale le plus mêlé qu'il y ait peut-être jamais eu. Heureusement, ce qui est beaucoup moins difficile, c'est d'y reconnaître le caractère français. Tel est le cas, par exemple, de cette belle *Vierge protectrice*, entourée de clercs et de laïques, venue du couvent des Carmes, au Puy. Pauvre toile, bien usée, bien fatiguée, presque en poussière. Mais quelle harmonie, sûre et délicate, dans l'assortiment des colorations légères! Quelle sincérité touchante, grave et douce, dans toutes les physionomies des adorants, hommes et femmes, d'un dessin si juste et si pur! Certes, l'artiste qui a peint cette bannière (?) ou tenture a vu des miniatures parisiennes et des retables toscans, car on a toujours vu quelque chose avant d'être un maître; mais avec quelle finesse, précise et douce, à si grande distance d'illustres contemporains qu'il ne connaissait pas sans doute, Vittore Pisano et Fra Angelico, il a modelé légèrement, dans le même esprit, toutes ces têtes ferventes et typiques! M. Bouchot a très justement signalé les rapports de cet art avec l'art d'Enguerrand Charonton, l'auteur, heureusement connu, du *Triomphe de la Vierge* à Villeneuve-lès-Avignon. Mais Enguerrand Charonton nous porte en pleine activité des ateliers du Midi, et c'est là, qu'avec les plus grandes joies, vont nous assaillir aussi les plus singuliers problèmes.

VII

ÉCOLES FRANCO-FLAMANDES. LE « MAITRE DE FLÉMALLE ». PEINTRES D'ARTOIS ET DE PICARDIE.

L'ÉPARPILLEMENT, l'instabilité, l'internationalisme de tous les centres où s'est exercée successivement en France l'activité

des peintres au xve siècle n'ont pas permis, sans doute, qu'il s'y formât nulle part un ensemble de pratiques et de doctrines aussi durable et consistant qu'à Florence ou Bruges, Venise ou Haarlem, une véritable école capable de résister à l'envahissement glorieux et prochain de ces puissantes écoles du Nord et du Midi. En revanche, quelle liberté joyeuse, quelle variété amusante dans toutes ces manifestations provinciales, souvent incorrectes, mais toujours sincères! Quel amour vif et croissant pour la vérité, la vérité de tous les jours, simple et familière, aimable ou sérieuse, telle qu'elle se montre aussi, à la même époque, dans les descriptions colorées et abondantes de nos chroniqueurs, dans les observations fines ou brutales, attendries ou satiriques, de nos poètes et conteurs! C'est surtout dans les régions intermédiaires, aux frontières flottantes, telles que, dans le Nord, l'Artois, le Hainaut, le Brabant, la Champagne, les Flandres, et, dans le Midi, le Lyonnais, la Bresse, le Dauphiné, la Provence, que cette indépendance éclate et s'agite. De là combien sortent, combien s'exportent d'œuvres mixtes et incertaines, difficiles à dater et classer, qui déroutent les experts et les pédants, mais qui ravissent, par l'ingénuité même et le charme de leurs gaucheries expressives et de leurs poétiques ignorances, les artistes sensibles et les vrais amateurs, tous ceux qui cherchent dans la peinture, sans parti pris, sans intérêt ou vanité personnelle, les saines joies de l'œil et les nobles exaltations de l'esprit!

S'il vint, à cette époque, de nos provinces du Nord bon nombre d'artistes à Paris, à Bourges, à Dijon, pour y apporter des ferments nouveaux ou s'y transformer dans un autre milieu, beaucoup d'autres, assurément, y restèrent chez eux et s'y développèrent dans un isolement relatif. Nous ne sommes pas en mesure de bien distinguer ce qui se passait à Arras, Amiens, Douai, Tournai, Lille; mais il s'y passait des choses intéressantes. Rogier de la Pasture (van der Weyden), le grand maître de Tournai, avec son tempérament franc et hardi, son goût si français[1] pour la mise en scène familière ou

1. « Il y a bien du sang français chez Rogier (*das französische Blut ist merklich*) » Woltmann et Woermann, *Geschichte der Malerei*, II, 30). — « Quand le Hainaut passa au pouvoir des ducs de Bourgogne, Tournai resta fidèle aux rois de France, et, malgré les menaces de Philippe de Bourgogne, la confiscation..., les avances gracieuses..., les Tournaisiens refusèrent de le reconnaître comme souverain. Le traité d'Arras (1435) consacra la domination du roi de France. En 1429, Jeanne d'Arc écrivait aux « *gentils et loyaux Français* de la ville de Tournai » pour les informer du succès de ses armes et leur annoncer le prochain sacre à Reims « où

pathétique, avec moins d'intensité sans doute et d'autorité que Jean van Eyck, mais plus de variété et d'invention, multiplie et répand aussi bien chez nous qu'aux Pays-Bas et en Allemagne des exemples d'un naturalisme plus animé, dont chacun profite rapidement.

A côté de van der Weyden, quel rôle joue donc son contemporain, ce maître, encore si mystérieux, dit « de Mérode » ou « de Flémalle »? Est-ce aussi un homme de Tournai? Est-ce bien Jacques Daret, comme paraît l'établir M. Hulin[1]? Toujours est-il qu'un assez grand nombre d'œuvres portent, en ce moment, dans la disposition des figures, dans les types des visages, dans certains accents particuliers d'un réalisme audacieux, parfois émouvant, souvent agressif et désagréable, une marque d'origine spéciale assez facile à reconnaître. Est-ce à dire qu'il faille, comme on le fait trop volontiers par une horreur vaniteuse et puérile d'amateurs, de critiques ou de marchands pour l'anonymat de la beauté, attribuer à un seul maître tout ce qui porte cette marque? Nous ne le croyons pas. C'est déjà bien et beau d'y trouver les produits certains soit d'un même atelier, soit d'ateliers divers travaillant sous une même influence.

N'a-t-on pas, par exemple, quelque peine à croire que la *Vierge dans un intérieur* (collection G. Salting), l'*Adoration des bergers* (musée de Dijon), la *Vierge glorieuse* (musée d'Aix), malgré des parentés évidentes, soient sorties de la même main, du même cerveau? Nous avons autrefois décrit, en 1900, la première de ces peintures, exposée au pavillon belge (collection Somzée), nous avons signalé les traits caractéristiques de cette manière âpre et sèche dans le type de la Vierge, « peu séduisant, avec son nez long et pincé, ses yeux minces, trop rapprochés, l'ovale, trop long aussi, de son visage pâle », se détachant dans l'auréole d'une corbeille ronde en joncs tressés, comme ces disques de métal ou d'étoffe dont les dévots ornent encore les têtes de la Vierge et des saints dans les églises d'Espagne ou

« nous serons bientôt ». L'année suivante les Tournaisiens envoient porter 22 couronnes d'or à la Pucelle prisonnière à Arras. En 1463, Louis XI fut accueilli à Tournai avec une pompe extraordinaire. Parmi les neuf *histoires* représentées sur son passage figurait une scène gracieuse qui symbolisait bien l'attachement de la ville à la couronne : une fraîche pucelle, richement vêtue de blanc, tenait en ses mains un cœur, qui s'ouvrit au passage du roi et découvrit une blanche fleur de lys, image de la loyauté sans tache de la Cité. » (*Tournai et Tournaisis*, par L. Cloquet, p. 11 et 12, dans la collection des Guides Belges. Bruges, Desclée, de Brouwer et Cie, MDCCCLXXXIV.)

1. *Bruges, 1902. Exposition de tableaux flamands des* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles. Catalogue critique*, par Georges H. de Loo. Gand, A. Siffer, 1902, p. XXXV-XLVII.

d'Italie. « ... Le dessin est âpre, » disions-nous, « d'une résolution et

LA VIERGE GLORIEUSE AVEC SAINT PIERRE, SAINT AUGUSTIN ET UN MOINE
PAR LE « MAITRE DE FLÉMALLE »
(Musée d'Aix-en-Provence.)

d'une saveur remarquables. Les nus sont modelés dans une matière blanche et dure, avec une insistance scrupuleuse et une recherche

des saillies qui marquent, chez l'artiste convaincu, autant de conscience persistante que d'expérience déjà acquise[1]. »

Est-ce bien au même homme qu'on doit la poétique *Nativité* avec les bergers du musée de Dijon, et même la petite, mais originale et charmante *Vierge glorieuse avec saint Pierre, saint Augustin et un moine* du musée d'Aix? Sans doute, en cette saison heureuse de poussées vivaces et hâtives dans les imaginations libérées, les progrès, chez les vrais artistes, sont aussi rapides que leurs transformations sont parfois déconcertantes. Des évolutions de cette sorte ne sont donc pas impossibles. Toutefois, il en faut des preuves certaines. Ces preuves, les trouvons-nous ici? Dans le tableau d'Aix, la Vierge, sous son auréole circulaire et rayonnante, bizarrement assise, en plein ciel, sur un banc de chêne sculpté, avec son enfantelet gambillant sur ses genoux, reste bien la sœur cadette de la Vierge si rêche et maussade au nimbe d'osier, mais combien déjà plus avenante! D'autre part, les perspectives fuyantes d'un admirable paysage très aéré enveloppent, à ses pieds, d'une lueur si rêveuse, le donateur et les deux saints! Ces trois figures, très simples et très vraies, tout en rappelant le naturalisme un peu rude de van der Weyden, annoncent déjà le naturalisme plus tendre des écoles de Tours et de Moulins.

Le tableau de Dijon, qui, par tant de détails, semble, d'un côté, tenir encore de très près au commencement du siècle (types, habillements, coiffures, draperies, etc.), d'autre part, par les souplesses de sa facture savante, si moelleuse par instants et si savoureuse, comme par les adoucissements du type féminin, marque une évolution plus décisive encore. La Vierge, blonde, ouvrant ses belles mains, agenouillée dans les flots superbes de son manteau blanc, le saint Joseph protégeant de sa main la chandelle allumée, les trois bergers, l'un tenant sa cornemuse, l'autre serrant son feutre contre sa poitrine, sont des figures d'une vérité et d'une ferveur exquises. Dans les fonds, où un grand fleuve roule ses eaux pâles à travers les sécheresses hivernales d'une campagne dépouillée, le vieux maître se montre, plus que jamais, un paysagiste supérieur. Ce paysage est français, on n'en peut douter, de Picardie ou d'Artois. Si le « Maître de Flémalle » est vraiment Jacques Daret, le condisciple en 1427 de Rogier de la Pasture chez Robert Campin, nous savons qu'il tra-

1. G. Lafenestre, *La Peinture ancienne à l'Exposition de 1900* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 538).

vailla dix-sept ans à Arras (1441-1458) et qu'on suit sa carrière au moins jusqu'en 1468. Sa longévité et ses pérégrinations pourraient à la rigueur expliquer ces heureuses modifications dans sa manière.

L'ADORATION DES BERGERS, PAR LE « MAITRE DE FLÉMALLE »
(Musée de Dijon.)

Les autres pièces venues de l'Amiénois et de l'Artois ne témoignaient pas d'une telle maîtrise. Les plus intéressantes étaient les fragments d'une série de huit panneaux provenant de l'abbaye chartreuse de Saint-Honoré, dans le faubourg de Thuison, à Abbeville. Ces peintures ont été décrites et étudiées, en 1898, dans le plus grand

détail, par M. Delignières[1]. Ce consciencieux érudit les attribuait alors, avec beaucoup de réserves et de discrétion d'ailleurs, à l'école de van der Weyden. Ici, ils nous paraissaient vraiment bien peu flamands. On y peut voir, plutôt, les productions d'une école locale, incertaine et retardataire, mais honnête et sincère, comme il y en eut alors beaucoup à l'écart des centres directeurs. L'artiste, timide, un peu gauche, s'y montre assez empêtré dans les scènes compliquées. Il réussit mieux dans les figures isolées, comme le *Saint Hugues* caressant son grand cygne. Dans un accord, tendre et délicat, de blancheurs et de puretés légendaires, cette peinture, mince et transparente, prend des accents d'une douceur pénétrante.

VIII

XVe SIÈCLE : LES ÉCOLES DU MIDI. PEINTRES D'AVIGNON : ENGUERRAND CHARONTON, NICOLAS FROMENT, LE MAITRE DE LA « PIETA », LE MAITRE DE L'« ANNONCIATION », ETC. LES TABLEAUX DU PALAIS DE JUSTICE ET DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS A PARIS. PEINTRES DE PROVENCE.

Voici la salle des Méridionaux. Dès l'entrée, on s'y sentait réjoui, réchauffé, exalté. Moins de miniatures agrandies, transparentes, légères. De tous côtés, de la vraie, de la bonne peinture, substantielle, colorée, lumineuse! Plus de variété aussi dans les sujets, plus de liberté dans leur présentation. Deux pièces capitales, le *Buisson ardent* et l'*Annonciation*, n'avaient pu, malheureusement, y trouver place; mais elles triomphaient dans le voisinage, sur les cimaises. Malgré l'absence de ces chefs-d'œuvre, l'ensemble des tableaux avignonnais, languedociens, provençaux, y présentait une unité remarquable et des caractères bien frappants. Il y eut de bonne heure, cela est clair, dans la région, un fonds vivant de traditions techniques et de modèles exemplaires où se forma sans effort la génération novatrice du XVe siècle. On y constate aussi, autant et même plus qu'ailleurs, une fermentation constante d'éléments internationaux d'où jaillissent, par des assimilations rapides, en des mixtures changeantes, des œuvres très particulières, et qu'on ne saurait con-

1. Em. Delignières, *Notice sur plusieurs anciennes peintures inconnues de l'école flamande* (tome XXII de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, p. 305-334. Paris, Plon, 1898).

L'ADORATION DES MAGES, ÉCOLE DU MIDI, VERS 1325

(Collection de Mme Lippmann, Berlin.)

fondre avec les produits plus uniformes d'écoles mieux définies.

L'histoire et les documents viennent ici confirmer la justesse de nos impressions. Quel fut le centre de cette activité? Avignon. Or, cette ville singulière, une des plus pittoresques du monde, siège luxueux et festoyant de la Papauté depuis 1304 jusqu'en 1378, demeurée ensuite jusqu'au XVIIIe siècle possession pontificale, neutralisée et pacifique, refuge des bannis, des rêveurs, des lettrés, était depuis longtemps une oasis pour les artistes. Dès son installation, Clément V y avait appelé le plus grand peintre de l'Italie, Giotto. Le Florentin n'y vint peut-être pas, mais, quelques années après, son seul rival, le grand Siennois, Simone di Martino, s'y installait jusqu'à sa mort (1344). Autour de l'ami de Pétrarque et après lui une quantité d'artistes italiens, mêlés à des peintres locaux, travaillèrent à Avignon. L'église des Doms, les chapelles et la grande salle du Palais des Papes, la chapelle de la Chartreuse à Villeneuve, conservent encore d'admirables vestiges de leurs talents; les nombreux palais, églises, couvents d'Avignon, de Carpentras et des villes et campagnes avoisinantes contenaient, en outre, bien d'autres peintures, fixes ou mobiles, où les peintres du Comtat trouvèrent sur place des enseignements et des encouragements, lorsque, de tous côtés, par l'évolution de l'humanisme grandissant, se détermina aussi dans les arts l'évolution correspondante du naturalisme.

A cette action des traditions directes sur l'imagination vive et chaude des peintres indigènes se joignent, assez vite, les influences extérieures venant de la Bourgogne, de l'Ile-de-France, des Flandres, de l'Allemagne, autant que de Florence et de Rome. C'est qu'Avignon, ville ecclésiastique et de diplomates, était, par ce fait même, une grande manufacture cosmopolite d'imagerie, surtout d'imagerie religieuse, pour l'exportation. Les contrats et les actes mis au jour par l'infatigable curiosité de M. l'abbé Requin nous font, à ce sujet, d'étranges révélations. Au milieu du XVe siècle, on trouve cent peintres environ établis à Avignon, tous fort achalandés. Pour une cinquantaine, les titres nous donnent leurs lieux de naissance. Combien d'Avignon? Six seulement. Les régions voisines, l'Italie même, n'en comptent pas beaucoup plus. Tout le reste vient du Nord : Bresse, Lyonnais, Bourgogne, Franche-Comté, Champagne, Orléanais, Ile-de-France, Bretagne, Alsace, Allemagne, Pays-Bas (Tournai, Ypres, Utrecht, etc.). Comment s'étonner que les produits de ces artistes internationaux aient pu dérouter si longtemps les amateurs par les complexités et les ambiguïtés de leur technique, et qu'on ait pu, à

tort et à travers, les classer sous les rubriques d'Italie ou de Flandre ? L'action de ce milieu bizarre s'exerçait d'une façon si variable, suivant l'autorité des maîtres et le tempérament des élèves, que les septentrionaux y prenaient parfois un caractère plus méridional que les indigènes eux-mêmes, et *vice versa*. Les deux seuls peintres jusqu'à présent baptisés d'après des titres authentiques, Enguerrand Charonton, l'auteur de la *Vierge triomphante* de Villeneuve (1453), et Nicolas Froment, celui du *Buisson ardent* d'Aix-en-Provence (1473), en sont de bien curieux exemples. Charonton est de Laon, et les figurines de ses adorants sont d'une pureté si toscane qu'on pourrait en attribuer quelques-unes à Benozzo Gozzoli, sinon à Fra Angelico. Froment, en revanche, né à Uzès, a si bien profité des enseignements flamands, qu'il en conserva, toute sa vie, les habitudes et la marque; l'on a pu, sans invraisemblance, exposer longtemps aux Uffizi l'un de ses premiers tableaux sans doute, le triptyque de la *Résurrection de Lazare*, dans la salle germanique. Il convient, d'ailleurs, d'ajouter que, pour donner parfois à ses figures âpres et grimaçantes, des aspects si rébarbatifs et des tournures si grotesques, Froment n'avait pas eu absolument besoin de conseils flamands : les Italiens du XIVe siècle, dans la chapelle de Villeneuve, et sans doute ailleurs, avaient déjà eu quelques accès de ce réalisme agressif[1]. On y peut voir, dans les *Miracles du Christ*, les prototypes de ces bonshommes émaciés qu'on retrouvera aux Uffizi, de même qu'on y constate déjà, dans le *Supplice de saint Jean*, l'heureuse substitution du milieu réel, un jardin ensoleillé d'oliviers et d'orangers verdoyants sous un ciel bleu, au fond conventionnel des dorures, tentures ou mosaïques.

Le paysage, rustique ou urbain, semble, d'ailleurs, jouer de bonne heure un rôle important dans cette peinture du Midi. Ce n'est pas le moindre charme des tableaux venus d'Avignon et d'Aix, que ces perspectives aérées et lumineuses s'ouvrant tour à tour sur des campagnes spacieuses, des panoramas de villes, des intérieurs d'édifices. Si les fonds traditionnels, dorés, gaufrés, estampés, y sont parfois conservés, c'est par un pieux respect des habitudes anciennes, pour donner plus de solennité idéale aux visions religieuses, et seulement, peut-être, dans les grands retables ou les pièces centrales des triptyques. Il faut reconnaître que, dans certains cas, la richesse calme de ce décor isolant exalte, avec une singulière grandeur, la beauté des

1. Eugène Müntz, *Fresques inédites du XIVe siècle à la Chartreuse de Villeneuve (Gard)* (dans la *Gazette archéologique*, 1888, planches 5 et 36).

figures évoquées. Deux des meilleurs tableaux de la série nous en offrent d'excellents exemples. C'est d'abord le jeune *Cardinal Pierre de Luxembourg*, agenouillé, en extase, à son prie-Dieu, devant le crucifix miraculeux qui s'anime, va parler. Le fond, doré et gaufré, est un brocart de Gênes; les chaudes rougeurs de la robe, les tendres blancheurs du visage frémissent, dans cette somptuosité, avec une douceur délicieuse. Rien de plus charmant, d'ailleurs, que la tête tonsurée aux chairs délicates, les yeux noirs, profonds et vagues, toute l'attitude si candidement fervente de cet adolescent illuminé! Pierre mourut en 1384. La perfection du rendu ne permet guère d'assigner cette date à la peinture, dont l'esprit est si simple, si pur, si éloigné des nouvelles affectations réalistes. Il faut au moins y voir, dans le xve siècle, l'œuvre d'un maître extraordinairement fidèle aux traditions lointaines d'un idéalisme démodé.

Dans le second tableau, le chef-d'œuvre de l'école, la *Pietà*, désormais célèbre, de Villeneuve-lès-Avignon, le fond d'or, plus uni, plus usé, peut-être aussi trop ravivé, n'enveloppe pas les grandes figures avec la même souplesse chaude et profonde. Néanmoins, la dureté du métal, en découpant nettement les silhouettes grandioses des trois figures groupées autour du cadavre divin, en accentue aussi la solennité puissante et pathétique. Jamais cet épilogue de la tragédie évangélique n'a peut-être été conté, depuis Giotto, en un style si grave et si viril, avec une émotion plus intense, moins d'affectation sentimentale, par un peintre savant et fort, dans la pleine maturité d'un art accompli. Pour la majestueuse franchise, on ne lui saurait comparer que les plus belles sculptures de Bourgogne ou celles de son compatriote, Le Moiturier, à Saint-Pierre d'Avignon. Nulle montre de virtuosité chez un homme qui possède pourtant si bien son métier. Quelle est la plus noble, la plus émouvante de ces trois figures groupées, en un rythme de lignes et de masses admirable, autour du cadavre gisant sur les genoux maternels? Ce ne sont pourtant que des types réels, actuels, du pays, mais si profondément agrandis et idéalisés par leur douleur! Douleur concentrée, d'ailleurs, calme et muette, et d'autant plus poignante. Pas un sanglot, pas un geste. Quelle dignité de résignation soumise et pieuse sur le blanc visage de la mère, qui joint les mains en fermant les yeux; quelle énergie de foi simple et virile sur celui de saint Jean! La Madeleine, seule, penchée sur le corps du bien-aimé, tenant son vase à parfums, essuie, en silence, une larme furtive d'un pan de son manteau.

Pas plus de recherche dans les détails de l'exécution. C'est d'une maîtrise supérieure, la maîtrise mâle et sûre des grands maîtres. Qu'on se rappelle des scènes semblables chez les plus illustres contemporains, van der Weyden, Mantegna, Botticelli, les gesticula-

LE CARDINAL PIERRE DE LUXEMBOURG EN EXTASE
ÉCOLE D'AVIGNON, VERS 1440
(Musée Calvet, Avignon.

tions violentes de leurs acteurs, leur solennité plastique ou leurs explosions de désespoir; peut-être trouvera-t-on que, chez le peintre français, l'émotion, pour se manifester avec moins d'éclat, n'en est que plus forte et plus chrétienne. Pour ceux qui, d'ailleurs, seraient

indifférents à cette beauté rare du sentiment et de la composition, et qui, dans un tableau, n'estiment que la qualité pittoresque, l'artiste a pris soin d'agenouiller, aux pieds du Christ, un donateur, si fièrement brossé, qu'il suffira, sans doute, à les satisfaire. Où trouver, même dans van der Goes et Ghirlandajo, un être vivant mieux défini, mieux peint, que ce vieux prêtre au visage couperosé, hâlé par les soleils et les vents implacables du Comtat, assez borné d'esprit, c'est possible, mais si convaincu, si fervent, dans la blancheur grave de son large surplis qui exalte les rougeurs noires de ses chairs ridées et brûlées? Il ne faudrait qu'un tel morceau aujourd'hui pour faire la réputation d'un peintre.

Celle de l'auteur de la *Pietà* fut grande, sans doute, de son temps, à Avignon. Par malheur, nous ignorons son nom. Les recherches de l'abbé Requin nous ont bien appris qu'il y avait alors, autour de Charonton et de Froment, quelques autres artistes en vogue, surchargés de commandes importantes dans le genre de la *Pietà*, grandes figures sur fonds d'or. Tels furent Pierre de la Barre, d'une famille de peintres pontificaux, Thomas Grabuset, de Besançon, et ses fils, Pierre Villate, dit Malebouche, des environs de Limoges, Jean Changenet, de Langres, dit le Bourguignon, qui partage son temps entre Avignon et Dijon. Ces deux derniers, le dernier surtout, ont des titres qui les recommandent à notre attention. Le fait que Pierre Villate, en 1447, a été le collaborateur de Charonton pour le tableau de la *Vierge de Miséricorde* du Musée Condé, récemment identifié par MM. Bouchot et Paul Durrieu, n'augmenterait point les chances de sa candidature. Il n'y a vraiment nul rapport entre la facture légère, mince, argentée des deux *Vierges*, la triomphante, la protectrice, et l'exécution puissante, grasse, colorée, intense de la *Pietà*, non plus qu'entre les styles des deux maîtres, dont l'un est si tendre, l'autre si énergique. Pierre Villate, il est vrai, mort en 1504 ou 1505, vécut beaucoup plus longtemps sans doute que Charonton, dont on perd la trace dès 1461; sa collaboration, en 1453, fut, probablement, celle d'un élève travaillant sous un maître; sa manière put se modifier par la suite. Pourtant, retenons provisoirement, de préférence, le nom de Jean Changenet, Bourguignon de race, Bourguignon d'éducation, Bourguignon de relations, « bayle » de la confrérie de Saint-Luc, patron d'un atelier très achalandé, marié à une riche Avignonnaise, gros propriétaire, accablé de commandes lointaines. Il serait bien surprenant que l'abbé Requin ou quelque autre passionné fureteur d'archives ne restituât pas sa gloire tardive à un

Héliog. J. Chauvet

PIETA. ÉCOLE PROVENÇALE DU XVe SIÈCLE
(Hospice de Villeneuve-lès-Avignon)

Imp. A. Porcabeuf P.

tel personnage, si laborieux et si considéré, qui, comme Villate et d'autres, tient beaucoup plus de place dans les documents écrits que Charonton et que Froment.

Pour Charonton et son *Triomphe de la Vierge*, pour Nicolas Froment et son *Buisson ardent*, que pourrions-nous ajouter à ce que nous en écrivions, en 1900, lorsque nous les retrouvâmes au Petit Palais, après les avoir, autrefois, admirés à Villeneuve et à Aix?

« Des éléments flamands et italiens », disions-nous, « s'y peuvent aisément démêler, bien que le caractère d'ensemble en soit très particulier et marqué au coin d'un génie spécial. Pour décrire l'œuvre de Charonton, il n'y aurait qu'à transcrire son contrat de commande (publié par M. l'abbé Requin); comme dans toutes les pièces de ce genre au Moyen âge, tous les détails de la composition, comme tous ceux de l'exposition, y sont prévus avec une précision et une minutie qui semblent avoir été, pour ces artistes modestes et ingénieux, des excitants utiles bien plus que des entraves : » Premièrement y doit estre la forme du Paradis, et, en ce Paradis » doit estre la Sainte Trinité, et du Père au Fils ne doit avoir nulle » différence, et le Saint Esperit en forme d'une colombe et Nostre » Dame devant selon qu'il semblera mieulx audit maistre Enguer- » rand; à laquelle Nostre Dame, la Sainte Trinité mettra la cou- » ronne sur la teste. »

« Ce qui frappe, en effet, dans le groupe supérieur des trois grandes figures, c'est la ressemblance exacte, dans les visages, les gestes, les vêtements, de Dieu le Père et de Dieu le Fils, tous deux assis sur une nuée, enveloppés dans de vastes manteaux rouges. Cette assimilation des divines personnes de la Trinité était, d'ailleurs, dans l'esprit du jour. Jean Fouquet, au même moment, dans deux des plus belles miniatures du livre d'Heures d'Étienne Chevalier, avec sa hardiesse accoutumée d'innovation dans les scènes évangéliques, poussait jusqu'au bout ce besoin d'égalité et d'unité, même dans le surnaturel : il donnait aux trois personnes assises côte à côte, d'abord, sur un banc florentin à dossier pour le *Couronnement*, puis sur un banc gothique pour l'*Intronisation*, l'aspect de trois jeunes frères jumeaux, vêtus des mêmes tuniques blanches. Autour de la Trinité, nous retrouvons la foule des chérubins rouges à ailes rouges également chers à Fouquet. D'après le contrat, c'était dans ce groupe principal que le peintre avait promis d'exceller : « Ledit maistre » Enguerrand monstrera toute sa science en la Sainte Trinité et en la

» benoîte Vierge Marie et du demeurant selon sa conscience. » Et le bon ouvrier a tenu parole. Son couple divin, barbu et chevelu, qu'unissent les ailes, étendues jusqu'à leurs lèvres, de la colombe centrale, est dessiné et peint avec une sûreté et une délicatesse supérieures. La peinture, mince, sans grand relief, avec des modelés très fins, avec peu de profondeur, est encore celle d'un miniaturiste, mais d'un miniaturiste qui pourrait être fresquiste et qui connaît les ampleurs d'étoffes et les richesses de tons des van Eyck. La Vierge, la « benoîte » Vierge, agenouillée, dans sa belle robe « de drap de da- » mas blanc figuré se- » lon l'advis dudit mai- » stre Enguerrand », les bras croisés sur la poitrine, sous les deux mains qui la couronnent, est plus achevée encore et plus originale. De même que Fouquet prend son type de Vierge blonde, fraîche, grassouillette, un peu poupine, sur les bords de la Loire, c'est sur place, parmi les Avignonnaises au teint mat, aux bandeaux bruns, aux traits fins, que Charonton a trouvé le sien. Visage un peu large et rond, sans prétentions à la beauté hiératique et classique, visage vivant et réel, mais sanctifié, aussi bien que ceux des Vierges contemporaines en Italie, par la douceur tendre et la piété de l'expression. Comme Fouquet, Charonton garde le natu-

FRAGMENT DE LA « VIERGE TRIOMPHANTE »
D'ENGUERRAND CHARONTON
(Hospice de Villeneuve-lès-Avignon.

rel dans la grâce et la simplicité dans la grandeur. Quant à la technique, elle est délicieuse; on ne pourrait montrer alors ni à Bruges, ni à Florence, des mains douces et blanches plus savamment et plus finement présentées et modelées, avec moins d'insistance dans le réalisme ou d'affectation dans la recherche des formes.

Les autres parties du Paradis, dont le panneau central est malheureusement dénaturé et assombri par de lourdes restaura-

LA VIERGE TRIOMPHANTE, PAR ENGUERRAND CHARONTON
(Hospice de Villeneuve-lès-Avignon.)

tions, pour être moins excellentes, ne sont pas moins intéressantes. Le bon maître semble bien, en effet, y avoir accumulé « selon sa conscience » toute la quantité de choses et de gens décrites par le menu, que lui imposait son contrat. Au-dessous du Paradis « le » monde, auquel il doit monstrer une partie de la cité de Rome... et, » oultre la mer, une partie de Jérusalem ». Jean de Montagnac ne s'en tenait pas là; il exigeait, pour Rome, que le peintre montrât « du » costé du soleil couchant, la forme de l'église Saint-Pierre de Rome » et devant ladite église, à l'issue, une pomme de ping de cuivre », puis les grands degrés « descendant sur la grande place », puis le château

Saint-Ange, » et un pont sur le Timbre », et « beaucoup d'églises, » entre lesquelles est l'église Sainte-Croix de Jérusalem », puis « le » Timbre entrant dans la mer, et en la mer certaine quantité de galères » et navires », etc., etc. Pour Jérusalem, autres indications : Montagnac était sans doute un pèlerin pieux qui tenait à fixer ses souvenirs. Et le bon Charonton, « selon sa conscience », a fait tout ce qu'on lui demandait, et nous pouvons reconnaître, dans son panorama minuscule, des coins exacts de la Rome d'Eugène IV et de Nicolas V. A-t-il, lui aussi, connu l'Italie? On peut vraiment le supposer par instants. Il ne lui manquait pas, d'ailleurs, à Avignon ou à Carpentras, chez les légats, cardinaux ou bannis florentins, de tableaux italiens pour le renseigner. Parmi eux se trouvaient sans doute quelques précieux retables du maître chrétien par excellence, Fra Giovanni da Fiesole, vivant encore. Il suffit naturellement à Charonton de les voir ou de les entrevoir pour en être ému et ravi. Qu'on regarde avec soin les figurines des élus, papes, princes, moines, évêques échelonnés à droite et à gauche dans le Paradis, dont plusieurs sont des portraits, on sera bien convaincu qu'à distance Charonton est un élève de Fra Angelico, aussi soumis et attentif que le jeune Benozzo Gozzoli, à qui certaines de ces têtes pourraient être attribuées.

« Dans le *Paradis*, c'est bien le contact visible de l'art italien qui développe, chez un peintre de l'Ile-de-France établi à Avignon, le sentiment de l'harmonie, de la beauté et de la correction. Il est curieux de voir que, quelques années après, un peintre méridional, né à Uzès, Nicolas Froment, est venu au contraire à Avignon s'imprégner tout d'abord fortement de réalisme flamand. Depuis que notre maître toujours regretté, Paul Mantz, a rappelé que le musée des Uffizi, à Florence, possédait un tableau daté et signé de l'artiste, jusqu'alors inconnu, auquel une découverte d'archives venait de restituer le *Buisson ardent* successivement attribué par la tradition populaire au roi René, par Waagen à Jan van Eyck, et par Alfred Michiels à van der Meire, nous avons pu suivre l'évolution de Froment dans son milieu composite, et nous avons appris, une fois de plus, par cet exemple, combien, à cette merveilleuse époque de progrès incessants et de transformations rapides, il est imprudent d'affirmer ou de nier l'authenticité et l'attribution des œuvres d'art sans preuves palpables et positives.

« Le triptyque des Uffizi représente la *Résurrection de Lazare*, entre *Marthe agenouillée aux pieds du Christ* et *La Madeleine lui par-*

PORTRAITS DU ROI RENÉ ET DE LA REINE JEANNE DE LAVAL, PAR NICOLAS FROMENT

(Musée du Louvre.)

fumant les pieds. Exposé dans la salle allemande, il provient d'un couvent des environs de Florence. Le caractère général des figures, quelques-unes de simples portraits, la plupart personnages à mines sèches, osseux et basanés, d'expression grimaçante et caricaturale, surtout dans les comparses en costumes contemporains, ne justifierait l'attribution allemande que par l'intensité brutale du sentiment réaliste, nullement par le caractère des types. Ces types sont français, pris dans la bourgeoisie ou la populace, chrétienne ou juive, de Provence. S'ils sont disposés, soit dans un paysage panoramique, soit devant une riche tenture, soit dans un intérieur d'appartement, suivant les formules flamandes, il faut toujours se souvenir qu'entre les Flandres, de langue française, sous les princes français, descendant depuis Bruges, Bruxelles, Liège jusqu'au-dessous d'Arras et aux provinces de l'Ile-de-France, il y avait alors échange continu d'hommes et d'idées; il ne faut pas oublier qu'on retrouve dans les miniaturistes parisiens la plupart de ces habitudes imaginatives de leurs confrères du Nord. Ce qui ressort toutefois de la facture sèche, colorée, un peu brune et jaunâtre, autant que du style, précis, attentif, insistant, mais maladroit et étriqué, c'est qu'à Avignon, où, comme à Naples, on trouvait tant de tableaux du Nord, et, en plus, tant de maîtres du Nord, tenant boutique et école, c'est à ces derniers que Froment demanda d'abord aide et conseil.

« Il serait bien intéressant de savoir si la *Résurrection de Lazare*, achevée par le bon maître français le 25 juin 1461, fut peinte sur place ou envoyée de France. Que s'est-il passé dans sa vie entre cette date et celle de 1475 ou 1476, années où lui fut payé le solde de son travail pour le *Buisson ardent*? Est-il allé en Flandre? Est-il allé en Italie? A-t-il seulement étudié de plus près, avec une intelligence plus ouverte et une expérience plus consommée, les chefs-d'œuvre des deux genres dans les églises et les palais d'Avignon et d'Aix? Ce qui est certain, c'est qu'en quinze ans il a fait d'énormes progrès, autant, cette fois, sous l'influence italienne que sous l'influence flamande, et que, pour cette dernière, il a été la reprendre à ses meilleures et plus hautes sources. L'ange, à visage plein et candide, portant au front la croix de pierreries, si dignement drapé dans sa riche chasuble, qui apparaît à Moïse, procède, en effet, très franchement, des anges musiciens de Hubert et Jean van Eyck. La Vierge, au contraire, assise sur le bouquet d'arbres enflammé, dans les vastes plis de son manteau bleu, étalé et ondoyant à la façon bourguignonne, dans la régularité déjà classique de son visage

blanc, dans la noblesse aisée de son attitude, aussi bien que le *Bam-*

LE BUISSON ARDENT (PANNEAU CENTRAL), PAR NICOLAS FROMENT

(Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.)

bino, de grosse mine très réelle, mais d'un modelé déjà ferme et gras dans ses membres forts, attestent que l'œil et la main du pein-

tre se sont fortifiés et libérés au contact des arts lombards et florentins. Le fond du tempérament et les habitudes restent d'ailleurs les mêmes; sous l'ennoblissement des figures, sous l'agrandissement du style, sous l'éclaircissement et le renforcement de la couleur, sous l'approfondissement du dessin, certains retours d'âpreté et de sécheresse dans le coup de pinceau, quelques restes de mélanges jaunâtres dans les tonalités, affirment que l'auteur si tâtonnant et incomplet de la *Résurrection de Lazare* est bien le même que l'artiste viril, savant, sûr de lui-même, du *Buisson ardent*. La figure seule, si vraie et si particulière, de Moïse, un cultivateur ou bourgeois provençal, quelque marchand israélite, peut-être, qui retire tout bonnement ses chaussons de feutre en abritant de la main ses yeux contre la lumière miraculeuse, suffisent à prouver sa fidélité aux enseignements naturalistes du Nord, complétés par ceux du Midi.

« Paul Mantz se demandait si les deux volets étaient de la même main que le panneau central. Ce doute pourrait encore être corroboré par le fait que le riche encadrement en camaïeu d'or, formant portail à cintre surbaissé, avec des rois et des prophètes d'un caractère tout à fait flamand, superposés dans les niches, ne se trouve rappelé par aucun décor dans les panneaux latéraux. Il faudrait, dans ce cas, supposer que ces derniers auraient été enlevés d'un autre retable avant le XVIIe siècle, car la pièce entière, dans l'état où nous la voyons, fut alors décrite par plusieurs archéologues; ce remaniement est bien invraisemblable. Dans le *Buisson ardent*, on remarque une tenue générale plus ferme, plus d'unité et plus de soin dans tous les détails; mais ici, sans doute, Nicolas Froment aura donné, « avec toute sa science », de sa personne, rien que de sa personne, tandis que, suivant une tolérance admise et prévue, il aura pu confier, « suivant sa conscience », une partie du travail complémentaire à des collaborateurs. Comment ne pas retrouver dans les effigies si franchement, si impitoyablement exactes, du vieux René, jaune et ridé, avec son nez camus, ses yeux clignotants, sa caboche mal équarrie sous sa calotte noire, sa physionomie bourgeoise, bienveillante et probe, et de sa digne épouse, la maigre et sèche Jeanne de Laval, la sincérité quelque peu brutale, en même temps que la touche, plus assurée, mais toujours dure et triste, du Froment des Uffizi? Là se combinent encore, pour donner un caractère spécial à son art, les réminiscences variées de ses voyages et de ses études. Les grands saints debout qui se tiennent derrière les princes

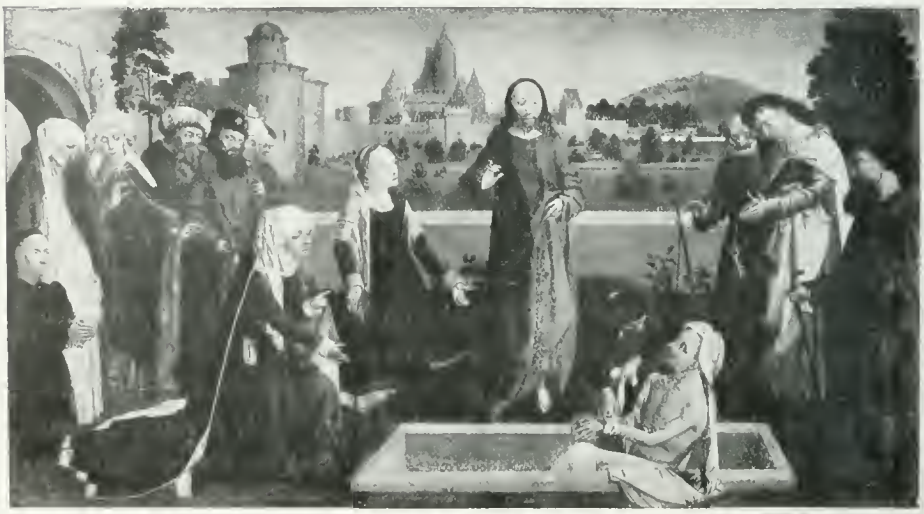
(« toute leur cour », disait le *Guide* d'Aix en 1666) : à gauche, sainte Madeleine, saint Antoine l'ermite, saint Maurice; à droite, saint Nicolas, sainte Catherine, saint Jean l'Évangéliste, peuvent bien être nés dans le Nord, mais leur séjour dans le Midi leur a donné une aisance et une noblesse toutes nouvelles. La beauté d'exécution des visages et des mains y révèle aussi l'artiste supérieur et d'une expérience consommée[1]. »

Chaque fois, néanmoins, que des œuvres comme le *Triomphe de la Vierge* et le *Buisson ardent* repassent sous nos yeux, n'y trouve-t-on pas, sur certains points, des émotions plus vives, plus profondes, toujours inattendues? Ce qui nous y frappe aujourd'hui, après la beauté sereine et affable, dans l'un, expressive et forte, dans l'autre, des figures, c'est la place importante qu'y prennent l'aération, la lumière, les végétations, les constructions, le monde extérieur, comme dans tous les tableaux de la région. Est-ce Charonton et Nicolas Froment qui, les premiers, ouvrirent si largement, si franchement, les yeux de leurs contemporains aux séductions éclatantes et saines de la vie des choses? Malgré la valeur des deux hommes, faut-il se hâter d'en faire les seuls chefs de l'école, et de leur attribuer, à Froment en particulier, tant d'ouvrages divers? La prudence nous commande bien des réserves sur ce point.

Ce qui est certain, ce qui est charmant, c'est que toutes les peintures provisoirement attribuées à Nicolas Froment, sortant de son entourage, sinon toujours de son atelier, sont toutes, comme les siennes, non seulement d'une technique attentive et progressive, mais délicieusement et puissamment agrandies et animées par ces fonds de paysages exacts, de plus en plus clairs et vivants. Lui-même, pourtant, ne semble pas, du premier coup, s'être arraché à la vieille tradition. Dans le triptyque de Florence (1461), la scène centrale se profile encore sur une tenture génoise. Les deux volets seulement (*Marthe aux pieds du Christ, Madeleine chez le Pharisien*) donnent vue, l'un sur une ville fortifiée de France, près d'une rivière qui serpente, l'autre, par une fenêtre de réfectoire, sur les plates-bandes d'un jardin seigneurial, perspectives fraîches et verdoyantes dont Fouquet, après les Limbourg et les van Eyck, égayait depuis longtemps toutes ses miniatures. Dans le *Buisson ardent* (1476), la nature extérieure (fleurs, feuillages, animaux, panoramas de plaines, montagnes, châteaux et villes) devient résolument le

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 384-390.

décor harmonique où les acteurs jouent une scène à la fois plus vraisemblable et plus poétique, se précisent et s'idéalisent dans la lumière. Lumière encore un peu froide, hésitante, incertaine, car le pinceau de Froment gardait encore, dans ses tons jaunâtres, çà et là quelque reste de ses premières duretés et sécheresses, si choquantes aux Uffizi. Ce peintre studieux mania-t-il, quelques années après, la matière lumineuse avec plus d'aisance et d'éclat? Ce n'est point impossible, car à ce moment, partout, nous l'avons déjà remarqué, les peintres marchent au pas accéléré, vers l'idéal poursuivi, dans le métier comme dans la pensée. Leurs transformations,



LA RÉSURRECTION DE LAZARE, ÉCOLE DE NICOLAS FROMENT

(Collection de M. R. von Kaufmann, Berlin.)

en Italie et dans les Flandres, sont parfois si extraordinaires, qu'il faut voir et toucher des preuves écrites pour en être assuré. A plus forte raison en fut-il ainsi chez nos compatriotes, d'une sensibilité si naïve, d'une curiosité si ouverte!

Donc, autour de Froment, avant et après lui, en ce chaud Midi, on adore le soleil. Matin et soir, enivrés par ses caresses tendres ou violentes, tous s'agenouillent devant sa gloire. Il n'est pas jusqu'à cette légende macabre, la résurrection de Lazare, toujours présente aux imaginations provençales, avec son exhibition obligatoire d'un cadavre empesté et d'assistants dégoûtés et se bouchant le nez, qui ne prenne plus de grandeur, presque du charme, dans cet ensoleillement d'abord dédaigné par Froment. Ce sujet se présentait ici deux

fois, avec quatorze figures dans le tableau du docteur Reboul, à Lyon, avec quinze, dans celui de M. Richard von Kaufmann, de Berlin. Tous deux sont admirablement éclairés, avec des fonds de campagnes et de forteresses. Le premier, plus inégal, d'un artiste tâtonnant, qui hésite entre les types amollis des traditions anciennes et les types alourdis du réalisme nouveau, offre un mélange singulier d'éléments septentrionaux et méridionaux. Le second, par un maître plus savant et plus résolu, se présente avec une meilleure tenue, pour les figures

LA RÉSURRECTION DE LAZARE, ÉCOLE DE NICOLAS FROMENT
(Collection de M. le Dr Reboul, Lyon.)

comme pour le paysage. Le Christ, en longue tunique violacée, ferait songer aux Pays-Bas, si les types, si délicats et tendres, de Marthe et de Marie agenouillées, si ceux aussi de la religieuse debout près du donateur en prières et de ce donateur même ne criaient bien haut leur race et leur pays. L'unité de sentiment avec laquelle tous les personnages, dans leur curiosité et leur surprise ferventes, sans gestes affectés, sans grimaces de terreur ou de dégoût, très simplement, très pieusement, prennent part à l'action, est encore une attestation d'origine française. Le saint Pierre, chauve et édenté, ressemble au saint Pierre de Froment ; c'est un type courant

et banal, qui se retrouve, il est vrai, de tous côtés, dans la région, mais qui peut confirmer le passage ou le séjour de l'artiste à Avignon. Néanmoins, cet artiste, à mon sens, n'est point un Avignonnais de tempérament, d'imagination, de souvenirs ; c'est un homme d'autre pays, d'une région plus centrale, fort au courant de bien des choses, un artiste supérieur, qui n'est pas Froment, mais qui vaut peut-être Froment et déjà nous rapproche, par certains côtés, de deux maîtres très différents, les auteurs inconnus, à Paris, du panneau de Saint-Germain-des-Prés et du tableau du Palais de Justice.

Où la main de Froment se retrouve, je crois, sans conteste, avec une grandeur plus libre et plus mâle que dans le saint Nicolas, protecteur de Jeanne de Laval, au volet du *Buisson ardent*, c'est dans le superbe *Saint Siffrein* du Grand Séminaire d'Avignon, d'une si majestueuse allure avec sa dalmatique grisâtre aux larges orfrois historiés et dorés, et qui semble une reprise perfectionnée du même type. Mais, depuis le *Buisson*, quels progrès éclatants ! Où cette ascension s'est-elle arrêtée ? En présence d'un développement si rapide, serait-ce une hypothèse trop hardie d'attribuer à Froment une autre pièce capitale de l'école, l'*Annonciation* de l'église Sainte-Madeleine à Aix ? Ce n'est pas que j'y veuille reconnaître l'*Annonciade* payée trois écus, le 5 octobre 1478, à maître Nicolas Froment par le roi René. La somme (à moins qu'il ne s'agisse d'un acompte ou d'un reliquat) est beaucoup trop minime pour s'appliquer à un tel travail, et l'intervalle de deux années entre les deux peintures (le *Buisson* fut soldé en 1476) semble bien court pour expliquer un tel agrandissement de style. Néanmoins, si l'on regarde de près et le visage rond de l'ange annonciateur, aux ailes diaprées, petit-fils (comme son frère aîné, l'ange messager, dans le *Buisson*) des anges de van Eyck, et le visage rond aussi, mat et doux, au front large, de la Vierge, et ses longues mains blanches, aux doigts effilés et nerveux ; si l'on compare, dans les deux toiles, et aussi dans le *Saint Siffrein*, les plissements puissants et larges des robes et des dalmatiques avec leurs colorations intenses et savoureuses, on se sent de plus en plus disposé à y reconnaître, avec plus d'ampleur, de liberté, de souplesse, de richesse, de charme, de beauté, la même façon de voir, sentir et exprimer.

En tout cas, qu'elle vienne de Froment, d'un rival ou d'un successeur, cette *Annonciation* reste, avec la *Pietà*, le chef-d'œuvre le plus imposant de l'école, la floraison exquise et magnifique d'un noble génie en pleine maturité. Quelle splendeur chaleureuse de lumière

recueillie sous les ogives de la longue nef, quelle superbe disposition, en oblique, des lointains architecturaux, quel éclat de couleur, quelle sûreté de rendu dans tous les détails, dans l'apparition céleste de Dieu le Père, les sculptures des voûtes et des colonnes, le prie-Dieu chargé de livres, le vase d'orfèvrerie où trempent des fleurs!

On ne donne qu'aux riches! Quelques-uns de nos amis accordent encore à Froment la *Légende de saint Mitre*, cette scène de martyre si dramatique qui s'accomplit aussi dans un décor merveilleux. Cette fois nous sommes en plein air, sur une place d'Aix, d'où les yeux enfilent deux rues bordées par des palais, des campaniles, des logis à terrasses, des tourelles, de l'effet le plus pittoresque. Beaucoup d'oisifs dehors, beaucoup de curieuses aux fenêtres. On vient de décapiter un bon saint, un captif grec, au service du préteur romain, qui s'est permis, le pauvre! de distribuer quelques grappes de raisin à de plus pauvres que lui, dans la vigne de son maître. Le féroce Arvandus l'a condamné, pour ce crime, à être décapité, ni plus ni moins. La sentence est

SAINT SIFFREIN, PAR NICOLAS FROMENT?

(Grand Séminaire, Avignon.)

exécutée. Le bourreau, un Provençal hâlé, sec et maigre, bien découplé, robuste et nerveux, appuyé sur son épée sanglante, regarde à ses pieds sa victime. O miracle! Voici que ce corps, tronqué et sanglant, à genoux sur le sol, au lieu de s'abattre, tend la main droite, à tâtons, vers sa tête tombée; puis, le voici, tout à

ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT MITRE, PAR NICOLAS FROMENT (?)

(Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.)

coup, au milieu de la place, redressé, qui, d'un pas ferme, droit et fier, s'avance, nous présentant des deux mains son chef illuminé d'une auréole. Ces trois figures, le bourreau, le saint Mitre décapité, le saint Mitre ressuscité, sont de toute beauté, exécutées avec une force, une précision, une franchise dignes des plus grands maîtres contemporains. Il faut penser à Thierry Bouts ou Gérard David, chez les Flamands, à Mantegna, chez les Italiens. Encore

ne trouverait-on peut-être chez aucun d'eux, malgré leurs autres supériorités, un tel naturel dans la vigueur du style, une telle simplicité dans la noblesse d'expression!

Ce milieu méridional fut, évidemment, celui où se conserva le mieux et le plus longtemps la tradition du beau métier. Avignon,

LE CALVAIRE, ÉCOLE DE PARIS (? VERS 1470

(Palais de Justice, Paris.)

Aix, Nice, n'étaient-ce pas les étapes forcées pour les peintres, à l'aller ou au retour d'Italie? Tous s'y arrêtaient et en rapportaient quelque chose. Ne pourrait-on surprendre des réminiscences avignonnaises jusque dans notre célèbre tableau du Palais de Justice, si longtemps dérobé à la curiosité publique, soumis enfin à un examen sérieux? Depuis qu'on l'a vu de près, comment penser à van Eyck, Rogier de la Pasture, Memling, van der Goes, à tous ces grands Flamands dont les noms s'éparpillaient naguère, au petit bonheur,

sur tant de cadres étonnés dans les musées, églises et palais, et qui s'étaient tour à tour abattus sur celui-là? *Paulo minora canamus.*

Non, l'auteur de notre retable n'est pas un créateur de cette envergure. Néanmoins, c'est un maître original, très particulier, d'origine septentrionale peut-être, Flamand, Néerlandais ou Allemand, mais qui, sûrement, a traversé les ateliers du Midi. De tous côtés, les marques en éclatent, soit dans les types mêmes des figures — têtes brunes, étroites, régulières, chevelures et barbes noires, touffues, frisottantes, carnations sèches, rougeâtres et brûlées, regards durs et sensuels des prunelles très noires dans la cornée très blanche, tri-

PIETA, ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XVe SIÈCLE

(Musée du Louvre.)

vialité malpropre des soudards poilus, — soit dans les détails de l'exécution, jets et cassures des draperies (cf. *Saint Mitre* et *Résurrection de Lazare*), accentuations pesantes et noirâtres des coups de brosse négligents et lâchés dans les parties ombrées. Avec cela, des attitudes fermes et dramatiques, sinon beaucoup de sensibilité, dans les Saintes Femmes, les deux saints Jean, le Baptiste et l'Évangéliste, le saint Denis (cf. encore le *Saint Mitre*). Le tableau fut peint à Paris; le beau panorama, à gauche, de la tour de Nesle et du château du Louvre, ne permet guère d'en douter; mais le roi saint Louis, dont la tête semble faite de chic d'après quelque portrait de Louis XI encore jeune, et surtout l'étonnant Charlemagne, avec sa toison débordante et ébouriffée et sa barbe plus broussailleuse que fleurie, sa mitre pointue, sa tunique et son manteau surchargés de clinquant, ne se rattachent guère aux traditions parisiennes. Cet

empereur cabotin doit avoir l'accent provençal ; il sent un peu l'ail.

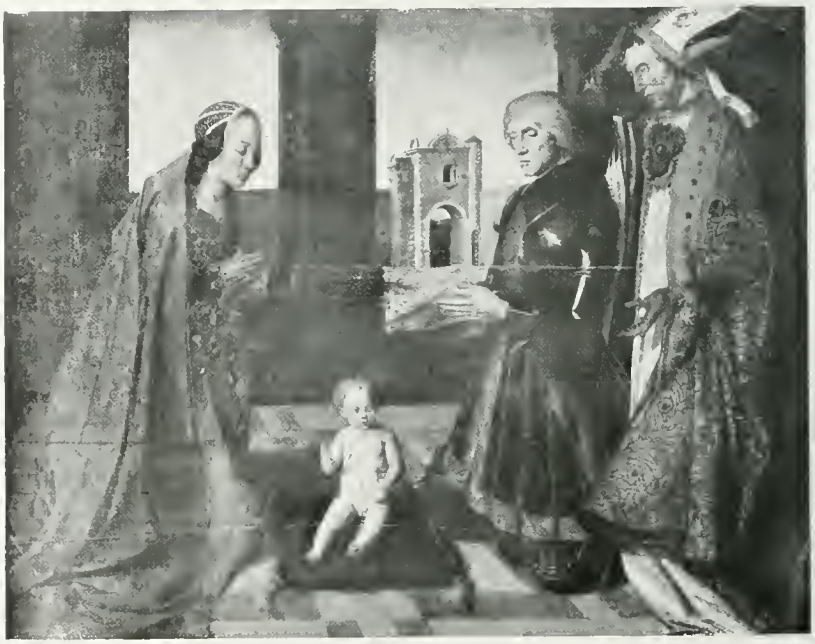
Le tableau bien connu du musée du Louvre (provenant de Saint-Germain-des-Prés), avec la vue, aussi, du Louvre, celle de Saint-Germain-des-Prés et de Montmartre, qu'on avait juxtaposé, présente, au contraire, des caractères fort différents. C'est l'ouvrage d'un maître français, soit de Paris même, soit de la région centrale. L'attribution à Petrus Cristus ou à l'école de van Eyck semble insoutenable. D'une part, le travail est postérieur, de l'extrême fin du xve siècle, car les

LES TROIS MARIE PRÈS DU CHRIST MORT, ÉCOLE PROVENÇALE, VERS 1500
(Collection du baron d'Albenas, Montpellier.)

attitudes, les ajustements, les colorations y révèlent la connaissance d'Antonello, des Bellini, d'autres Vénitiens. D'autre part, l'admirable mise en scène, si naturellement, si clairement disposée et concentrée, des sept personnages, qui tous, suivant les exigences de nos habitudes intellectuelles, jouent un rôle effectif dans cet épisode pathétique de la Passion, et l'extraordinaire émotion, sans banalité comme sans emphase, qui s'exprime, avec noblesse ou tendresse, dans toutes leurs attitudes et leurs physionomies, contrastent singulièrement avec l'insensibilité des figures de Cristus ou le charme un peu monotone des brillantes, mais froides images de Bruges. Il y a donc, là encore, un nom de maître à trouver, un nom qui nous

fera honneur. Cette *Mise au tombeau* touche déjà à l'art du XVIe siècle. Un souffle d'Italie, un souffle auroral et printanier, tout frais encore, y fait épanouir plus librement, sur son terroir, avec des parfums nouveaux, la fleur française, sans altérer en rien sa grâce franche et vive.

Du même temps, ou à peu près, datent, sans doute, trois autres chefs-d'œuvre de l'école méridionale où passe le même souffle, avec



L'ENFANT JÉSUS ADORÉ PAR LA VIERGE, UN CHEVALIER ET UN ÉVÊQUE
ÉCOLE PROVENÇALE, VERS 1500
Musée Calvet, Avignon.)

plus d'effet encore, parce qu'il vient de plus près. Les *Trois Marie* en prière devant le corps du Christ, déjà exposées à Bruges, sont toujours attribuées par son propriétaire actuel, M. le baron d'Albenas, à Antonello de Messine, comme elles l'étaient déjà par son oncle, le savant et perspicace Renouvier, à qui nous devons le beau tableau de Gérard de Haarlem passé de la même collection dans le musée du Louvre. L'attribution s'appuie sur les postures des crucifiés, semblables à celles du *Calvaire* d'Anvers (mais qu'on retrouve souvent ailleurs), sur la fermeté du style, la beauté de l'éclairage. On ne saurait nier, en effet, certains rapports avec des œuvres flamandes et vénitiennes,

mais c'est le cas d'un grand nombre de peintures contemporaines, notamment dans les régions provençales et piémontaises. Jusqu'à preuve contraire et décisive, l'architecture, franchement gothique et

SAINT MICHEL, ECOLE PROVENÇALE, VERS 1500
(Musée Calvet, Avignon.)

flamboyante, du clocher et de la chapelle voisine, celle des fortifications délabrées qui les entourent, le type, l'habillement, la physionomie, la facture, délicate et minutieuse, du vieux donateur agenouillé nous font croire à une origine de provinces alpestres. La pièce, d'ailleurs, malgré quelque usure, est admirable, autant par les attitudes

grandioses des pleureuses accablées que par la splendeur intense du crépuscule empourpré qui enveloppe, apaise, endort leurs saintes douleurs dans une caresse profonde de chaleur recueillie et de lumière divine.

Quelle tranquillité, quel silence encore dans la cour, au loin déserte, de ce manoir féodal où, sous un porche, l'Enfant Jésus, assis sur un coussin, une main sur le globe, l'autre dressée, semble faire déjà un petit sermon! Pour l'adorer, s'agenouillent, d'un côté, une Vierge provençale, moins naïve, plus distinguée, presque élégante, aux cheveux enrubannés, et, de l'autre côté, un bon chevalier, portant une cuirasse éclatante et un jupon de velours galonné d'or. Derrière celui-ci s'avance un évêque, au visage sanguin, superbement chargé d'une dalmatique en brocart à ramages et d'orfèvreries précieuses sur la poitrine et aux doigts, qui soulève, avec respect, sa mitre, par un geste humble et gauche rappelant celui du guerrier saint Georges, à Bruges, soulevant son casque dans la même circonstance, derrière le chanoine G. van der Paele. Que l'auteur de cet *Enfant Jésus adoré par la Vierge, un chevalier et un évêque* ait vu des van Eyck, des peintres lombards, des Giorgione peut-être, qui en douterait? Mais, s'il a beaucoup vu, comme il a bien et librement compris! Comme il s'est poétiquement assimilé, au Nord et au Midi, ce qui pouvait lui convenir! Comme, en fait, il est original et personnel et sans aucun rapport, d'ailleurs, avec Gérard de Haarlem sous le nom duquel, sur l'affirmation aussi péremptoire qu'aventureuse donnée par Waagen, on l'exposait au musée d'Avignon!

C'est du même et riche musée que venait aussi ce délicieux panneau à deux faces : le *Saint Michel* et l'*Annonciation*. Ce saint Michel se profile toujours, comme ses frères ainés des XIVe et XVe siècles, si nombreux chez nous, sur un fond isolant de riche tenture; c'est la même vigueur leste et mâle, la même vivacité d'attitude victorieuse et de geste menaçant que dans nos vieux bois, pierres, marbres ou enluminures, mais le beau prince, le prince charmant, s'est encore assoupli, affiné, modernisé, au contact des cours italiennes. Son équipement est d'un bon armurier lombard; ses longs cheveux, bouclés et soyeux, et sa physionomie aristocratique révèlent sa parenté avec les sveltes adolescents, mondains et tendres, au sourire féminin, de Florence et de Milan. Ce n'est plus seulement l'Italie qui nous gagne, c'est nous qui allons la chercher, avec et après les Flamands qui déjà s'y sont enivrés et qui s'y enivreront,

par la suite, autant que nous, sous le charme délicieux, mais perfide, d'une irrésistible beauté.

IX

ÉCOLE DE LA LOIRE. JEAN FOUQUET ET SES ÉLÈVES

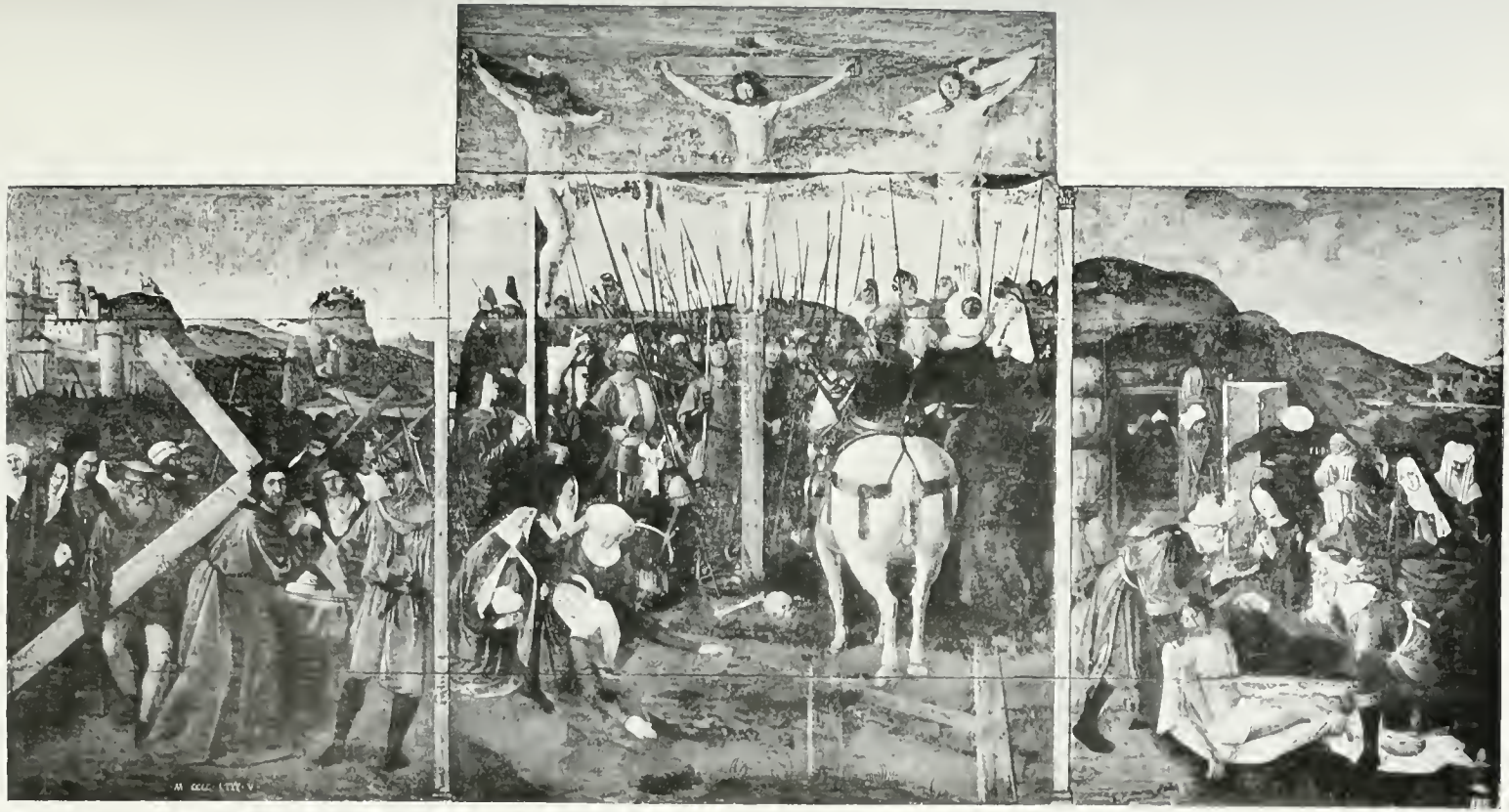
Si l'âme chaude et mobile, passionnée, familière ou tragique, de la France méridionale éclatait dans les salles d'Avignon et d'Aix, l'âme plus discrète et réfléchie, l'âme douce et tempérée, de la France centrale se révélait dans les salles de Tours et de Moulins. Ici s'arrêtait le plus volontiers et s'attardait notre public, car c'est ici qu'il trouvait ce qui correspond le mieux à ses habitudes et ses goûts : une science, fine et profonde, émue et bienveillante, de la physionomie humaine, avec un sentiment, net et franc, de la grâce délicate dans les êtres faibles, la femme et l'enfant, autant que de la virilité intelligente dans les hommes. C'était pour lui, encore, une grande joie de n'y point éparpiller des admirations anonymes et d'y reconnaître, dans la plupart des œuvres recueillies, la marque indiscutable de deux maîtres supérieurs dominant tout leur entourage. L'un de ces maîtres est Jean Fouquet (1420? † vers 1483), de Tours, triomphalement rentré dans la gloire depuis l'acquisition de ses miniatures par le duc d'Aumale. L'autre, hier encore oublié, un peu postérieur, travaillant de 1480 à 1520 environ, n'a point jusqu'ici révélé son nom; on se contente de l'appeler, provisoirement, le « Maître des Bourbons » ou le « Maître de Moulins ».

On a beaucoup écrit sur Jean Fouquet. Il est inutile de rappeler à nos lecteurs les découvertes les plus récentes faites à son sujet par MM. Bouchot, Paul Durrieu, Paul Leprieur, etc. Néanmoins, il reste encore beaucoup à trouver sur lui et son école. A quelle époque et par qui s'est formé, dans la peinture, cet aimable et clair génie de la Loire? Dès le XIIIe et le XIVe siècle, nous l'avons vu, il y a de bons peintres à Orléans. Au XVe siècle, on en trouve aussi à Blois, Tours, Angers, et, parmi eux, des artistes étrangers, italiens ou septentrionaux. Comme les grandes cours, royale à Paris, pontificale à Avignon, ducale à Dijon, les petites cours de Charles d'Orléans, comte d'Asti, à Blois, et de René, roi de Naples, à Angers, sont cosmopolites. Piètre André est le favori de Charles, Coppin Delft celui de René. A Tours, en 1429, c'est un Écossais, James Pol-

wer, qui peint l'étendard de Jeanne d'Arc, et lui fait, probablement, ce portrait que ses juges iniques lui reprochèrent comme un acte d'idolâtrie. Or, nous le savons, l'admirable fille, aussi intelligente des arts que de tout le reste, aimait les belles étoffes, les belles armures, les belles orfèvreries, les belles images, et, sur sa route, elle s'adressa toujours aux bons faiseurs. A Tours, depuis des siècles, florissait, d'ailleurs, une école de miniaturistes autour de la riche librairie de Marmoutiers. Au commencement du xve siècle, on y trouve, par douzaines, des décorateurs, des verriers, des tapissiers, des brodeurs, des sculpteurs, des peintres achalandés. Lequel de ces bons ouvriers instruisit Jean Fouquet? Nous l'ignorons; nous ne savons pas même ce dont le jeune Tourangeau était capable avant son séjour en Italie, entre 1447 et 1450 environ.

A partir de ce moment on suit à peu près sa carrière, fort paisible, autant qu'il semble, comme peintre royal, dans sa ville natale, par une série d'œuvres retrouvées, série d'ailleurs fort incomplète. Néanmoins, avec quelle impatience nous attendions la réunion de ces trop rares peintures, jusqu'à présent dispersées entre Paris, Berlin, Anvers, Vienne! Quel serait le résultat de cette épreuve comparative? Fouquet allait-il nous apparaître, dans les grandes figures, dans la peinture d'histoire, aussi personnel, aussi novateur que dans ses miniatures? Justifierait-il, décidément, comme portraitiste, la renommée exceptionnelle dont il avait joui de son temps, et même au siècle suivant, en Italie autant qu'en France?

Sur le premier point, il faut l'avouer, nous sommes encore mal éclairés. Le seul retable exécuté, probablement, dans l'atelier de Fouquet, n'en est sorti que deux ans après sa mort, soit achevé, sur une ébauche, soit même complètement peint, d'après ses esquisses, par des élèves. On ne peut donc s'étonner de trouver dans le triptyque de l'église Saint-Antoine à Loches des pesanteurs ou des mollesses de facture qui ne lui sont point coutumières. On y peut, d'ailleurs, reconnaître, notamment dans le volet de gauche, le *Portement de Croix*, à certaines façons relâchées d'amplifier et d'arrondir les formes, à la bonhomie un peu banale des types placides dont il ne se départira guère, autant qu'à l'aspect terni et comme poussiéreux des colorations hésitantes, la technique, déjà très personnelle, de Bourdichon; car les mêmes caractères reparaîtront dans les miniatures du livre d'Heures d'Anne de Bretagne, son œuvre la plus sûrement authentique, dans celles qu'a reconnues, par analogie,



LE PORTEMENT DE CROIX, LA CRUCIFIXION, LA MISE AU TOMBEAU, ATELIER DE JEAN FOUQUET, 1485

(Église Saint-Antoine, Loches.)

M. Mâle à la Bibliothèque Nationale, et celles qui sont exposées ici : *Les Quatre États de l'Homme : le Sauvage, le Pauvre, l'Artisan, le Riche* (coll. Jean Masson), toutes bien postérieures, de 1500 à 1510 environ. Les deux autres panneaux, le *Crucifiement* et la *Mise au tombeau*, semblent exécutés, au moins en partie, par d'autres élèves, moins émancipés que Bourdichon, mais plus fidèles au style, serré et précis, de leur commun maître, peut-être ses propres fils. Là, le groupe des Saintes Femmes autour de la Vierge évanouie au pied de

SAINTE MARGUERITE DANS UN PAYSAGE, MINIATURE PAR JEAN FOUQUET PROVENANT DES HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER

(Musée du Louvre.)

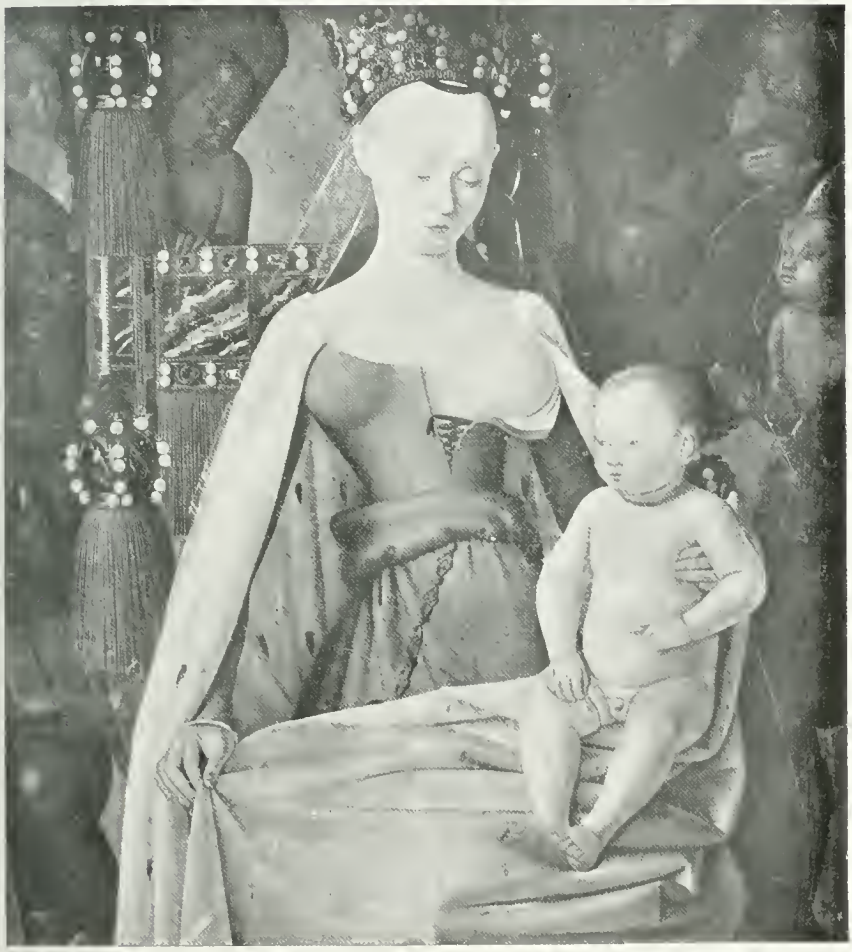
la croix et les trois suppliciés, ici les mêmes femmes et le donateur derrière le beau cadavre du Christ, sont bien proches, par le style et le sentiment, des meilleures miniatures de Chantilly. Dans les trois panneaux, d'ailleurs, les compositions mouvementées se groupent, sur les fonds de paysage, avec cette aisance vivante qui est la marque du maître, et si l'on compare les nus, par exemple, avec ceux du diptyque de Melun ou du livre d'Heures, on y constatera les progrès faits, après lui, par son entourage même, dans l'exactitude plastique.

On ne saurait vraiment juger de la science que put apporter

des Beaux-Arts

ENTRÉE [illegible] FRANCE A PARIS

Fouquet, à la fin de sa vie, dans l'exécution de ses grands retables ou des compositions monumentales, comme celles de Notre-Dame la Riche, par les deux seuls couples de grandes figures, fragments du diptyque de Melun, peint vers 1450, au retour d'Italie. Tout au



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR JEAN FOUQUET

(Musée d'Anvers.)

plus devons-nous chercher dans ces peintures une idée de ce que pouvait être, à la Minerve de Rome, le fameux *Portrait d'Eugène IV avec deux dignitaires*, si fort admiré, de son temps, par Filarete, Florio, et, au XVIe siècle encore, par Vasari. Ces deux panneaux, dans leurs aventures, ont malheureusement souffert, plus encore par les nettoyages que par les restaurations. Néanmoins, si l'un s'est

trop terni, si l'autre s'est trop lissé, tous deux n'en restent pas moins les preuves les plus sûres du grand talent de Fouquet dès cette époque. L'artiste vient de vivre avec des fresquistes italiens, surtout des fresquistes florentins; il s'efforce de rivaliser avec eux. Dans ces figures à mi-corps, de grandeur naturelle, il cherche, comme eux, l'union du style large et puissant dans les formes avec l'extrême précision dans le caractère. La *Vierge avec l'Enfant* (musée d'Anvers), l'*Étienne Chevalier et son saint patron* (musée de Berlin), à distance, offrent l'aspect clair et rythmé, l'harmonie blanchâtre, délicate, argentée, si chers à Fra Angelico, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca. Le Tourangeau est aussi exact qu'eux, aussi intense et pénétrant, mais il ajoute à cette noble analyse physionomique une affabilité avenante, une sorte de sourire latent, très personnels et très français.

Madone ou saint, Enfant Jésus ou trésorier royal, toutes ces figures sont des portraits. Comme images réelles, elles ont toutes les saveurs, comme images idéales toutes les infériorités d'études faites sur le vif. Il ne semble pas qu'à ce moment Fouquet, essentiellement portraitiste, voulant s'élever au rang de peintre d'histoire, eût encore acquis assez de liberté dans l'imagination pour transfigurer, dans certains cas, ses modèles, comme il sut le faire plus tard dans quelques Vierges, saints ou héros de ses miniatures. Ni la Vierge d'Anvers (Agnès Sorel, suivant une tradition confirmée par les comparaisons iconographiques), couronnée d'or et de perles, avec sa robe en fourreau, très serrée à la taille, et son corsage étroit d'où jaillit ce beau sein célèbre à la cour de Chinon, ni surtout son Enfant, aux contours épais, mal équarri, gauchement assis sur son genou, malgré d'exquises perfections de modelé et de coloris, malgré la sincérité grave des expressions, ne nous transportent point au delà du monde prochain. Il en est de même du beau moine saint Étienne, au visage si viril, si noble, si vivant, quelque religieux lettré de Marmoutiers ou de Saint-Martin, ami du peintre ou du financier, présentant ce dernier à la Vierge. La cérémonie a lieu dans le logis princier de Chevalier, devant ces lambris de marbres polychromes, à la mode italienne, qu'on reverra au frontispice du livre d'Heures et chez le chancelier Jouvenel des Ursins.

Fouquet ne sait pas, ne veut pas séparer les gens de leur milieu; c'est une de ses qualités les plus saisissantes, une de celles qui le distinguent le mieux de plusieurs notables contemporains, fla-

Fouquet pinx — E Burney sculp

ETIENNE CHEVALIER TRESORIER DE FRANCE ET SON PATRON SAINT ETIENNE

Musée du Louvre

mands ou italiens, et de la plupart de ses successeurs français, au moins pendant le XVIe siècle. L'homme qu'il peint ne s'isole pas;

PORTRAIT DU CHANCELIER JOUVENEL DES URSINS, PAR JEAN FOUQUET
(Musée du Louvre.)

s'il le fait *poser* devant lui, c'est avec son attitude familière, quelque entourage ou accessoire qui le montre actuel et vivant. Le magnifique chancelier Jouvenel des Ursins (musée du Louvre) s'épanouit,

gras et rubicond, dans toute la somptuosité heureuse de sa mine satisfaite, de sa houppelande pourprée, de son escarcelle d'orfèvrerie, lourde et résonnante, au milieu de ses lambris armoriés et dorés, tandis que son pauvre roi, le très victorieux et très malheureux Charles VII (musée du Louvre), affaissé, ravagé, couperosé, congestionné, miné par l'angoisse des trahisons et des ingratitudes qui l'assiègent, à demi caché entre les petits rideaux de la logette d'où il écoute la messe dans la Sainte-Chapelle de Bourges, y semble, sous l'épaisseur de lourds vêtements, y grelotter sa fièvre mortelle d'ennuis et d'humiliations. Ces deux peintures ont été assombries par le temps, çà et là alourdies dans les fonds par quelques retouches, mais, pour l'essentiel, elles sont intactes et montrent dans toute sa vigueur la franchise du peintre, loyal et résolu, presque impitoyable, franchise aussi honorable pour les modèles qui l'acceptent que pour l'artiste qui l'impose. Les deux autres portraits, venus de Vienne, de moindre grandeur, l'un à mi-corps, d'un cinquantenaire, coiffé d'un chaperon noir, en vêtement noir, les deux mains sur une tablette, en train de manger, tenant un verre et un couteau (coll. du comte Wilczeck), l'autre d'un autre homme en buste, plus jeune, en calotte noire, la main gauche posée sur un appui de pierre, daté de 1470 (galerie du prince de Liechtenstein), avec plus de simplicité, plus de force aussi et d'intensité, montrent, chez le peintre, une admirable continuité de progrès pour la technique autant que pour la

PORTRAIT D'HOMME, PAR JEAN FOUQUET
(Collection du comte Wilczeck, Vienne.)

perspicacité dans l'analyse physionomique et physiologique. Quelle étonnante sûreté, pour les formes, quelle admirable souplesse, pour la diversité des touches et l'effet des nuances colorées, dans les visages, dans les vêtements, dans les mains! Et comme ces personnages-là sont vrais, palpables, pensants, parlants, vivants, non pas

PORTRAIT DE JEUNE HOMME, PAR JEAN FOUQUET
(Galerie du prince de Liechtenstein, Vienne.)

seulement des vivants d'autrefois, du xve siècle, mais des vivants d'hier, des gens d'aujourd'hui! Quel habitant de la région ne reconnaît, dans le bonhomme au verre, avec ses grandes oreilles, ses lèvres épaisses, son nez busqué, ses yeux noirs, perçants, intelligents, vifs et fins, un de ces derniers descendants des Arabes, colons prisonniers de Charles-Martel, si communs encore en Poitou, si reconnaissables à leur atavisme oriental? Et le jeune homme

aux fortes mâchoires, à la mine volontaire, aux yeux inégaux et divergents, qui ne l'a rencontré, laboureur, vicaire ou marchand, aux environs de Tours? Nous avons, autrefois, signalé quelque ressemblance entre ce type et celui de Jean Fouquet, d'après son portrait en émail (musée du Louvre); nous croyons toujours que c'est là un membre de la famille, frère ou fils.

Quelques autres portraits, de style approchant, rangés à l'Exposition autour du maître, témoignaient que, de son vivant au moins, ses disciples gardèrent son amour pour la vie expressive dans la plus petite effigie, non par la seule exactitude des traits, mais aussi par la vérité de l'attitude et du geste. Les excellents morceaux de la *Dame tenant un chapelet*, près d'une fenêtre ouverte, avec un pot d'œillets (coll. Agnew) et d'un *Jeune homme* en pourpoint lacé au col gardent, notamment, une vivacité d'allure éveillée et d'expression attentive qui disparaîtront le plus souvent dans les écoles postérieures.

X

ÉCOLES DU CENTRE.

LE « MAITRE DE MOULINS », JEAN BOURDICHON ET JEAN PERRÉAL.

Dans le Bourbonnais et l'Auvergne, autour du bel artiste inconnu provisoirement surnommé le « Maître des Bourbons » ou le « Maître de Moulins », plus encore qu'en Touraine autour de Jean Fouquet, une multitude de questions se posent, toutes intéressantes pour l'histoire de l'art national. Y eut-il des peintres, y eut-il une école dans cette région avant la fin du xve siècle? Par quels liens, dans ce cas, les artistes du centre se rattachèrent-ils à leurs prédécesseurs, les protégés du duc de Berry dont le souvenir, comme constructeur et amateur, survit dans toute la contrée? Quelles furent leurs relations avec leurs maîtres ou confrères du Lyonnais, de Bourgogne, de Provence, de Berry, de Touraine, de Paris, de l'Italie aussi et des provinces franco-flamandes? L'homme de talent, lui-même, dont l'œuvre attira, la première, l'attention sur ce coin actif de vieille France trop oublié, le « Maître des Bourbons », était-il un sujet, un protégé particulier de cette famille, un peintre ducal, comme Fouquet était un peintre royal? D'où venait-il? de Paris, de Lyon, de Touraine, d'un autre pays? Où son imagination s'est-elle développée? Où son métier lui fut-il appris? Comment s'est effectuée en lui

cette mixture d'éléments tourangeaux, septentrionaux, méridionaux, qu'on devine aisément sous la grâce originale de sa séduisante personnalité? Autant de problèmes posés, autant de problèmes en suspens, tant qu'une investigation plus complète des documents n'aura pas permis de les résoudre.

Pour le moment, admirons, — il y a de quoi, — et jugeons par nos yeux. Contemplons, de nouveau, d'abord le triptyque de la cathédrale de Moulins. Ce fut l'œuvre qui, en 1878, révéla la valeur de l'artiste; c'est autour d'elle, en la prenant pour étalon, que se sont, depuis, groupées d'autres peintures, portant toutes les signes d'une même origine; c'est elle qui, jusqu'à présent, reste la pièce capitale et le plus beau spécimen de l'école. Paul Mantz, dès 1878, en avait diagnostiqué toutes les importances; il l'analysa plus tard, avec une prédilection marquée, dans sa *Tournée en Auvergne*[1]. Nous en avons parlé, à notre tour, en 1900, dans notre étude sur *La Peinture ancienne à l'Exposition universelle*, et M. Camille Benoît y est revenu dans ses intéressants articles sur *La Peinture française à la fin du XVe siècle*[2].

Voici ce que nous en disions en 1900 :

« ...Quel qu'en soit l'auteur, l'œuvre est admirable, digne d'être comparée aux plus belles œuvres contemporaines dans les Flandres ou en Italie. Rien de plus naïvement pieux, de plus simplement aimable que le visage de la Vierge, rien de plus candidement enfantin que le bambin bénissant, de plus adorable dans leurs mouvements souples, leurs gestes fervents, leurs physionomies tendres, que les quatre groupes d'anges, s'élevant, trois par trois, en un rythme symétrique, aux côtés de la Vierge, et que les deux anges, dans la hauteur, soutenant la couronne d'or au-dessus de sa tête. L'illumination surtout est merveilleuse. C'est avec une délicatesse savante, dont on ne trouverait guère alors d'autres exemples, qu'autour des cercles polychromes remplaçant la *mandorla* traditionnelle une lumière céleste, infiniment, judicieusement, délicieusement nuancée, caresse, pénètre, éclaire ou décolore les longues tuniques des anges, les blancheurs fraîches de leurs visages ravis et de leurs mains fines. La vision est paradisiaque, d'un lyrisme exquis et suave.

« Dans les panneaux latéraux, niches garnies d'épaisses tentures à bandes rouges et vertes, c'est, au contraire, un jour étouffé d'intérieur, où les figures, fortement modelées, font saillies comme des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. II, p. 439 et suiv.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 68 et suiv.

bas-reliefs colorés. Par la vigueur du dessin, la distinction du modelé, l'opulence des colorations, la franchise des expressions, la sincérité des portraits, c'est une œuvre magistrale et qui forme vraiment une suite instructive au travail identique de Froment,

L'ANNONCIATION, GRISAILLES PAR LE « MAITRE DE MOULINS »
(REVERS DU « TRIPTYQUE DE MOULINS »)
Cathédrale de Moulins.)

antérieur de vingt-cinq ans. Sur deux points différents du territoire, c'est bien l'affirmation du même génie, jaillissant des mêmes sources, procédant par les mêmes moyens[1]. »

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 394.

LA VIERGE ET L'ENFANT, ADORÉS PAR LES DONATEURS PIERRE DE BOURBON, ANNE ET SUZANNE DE BEAUJEU

TRIPTYQUE PAR LE « MAÎTRE DE MOULINS »

(Cathédrale de Moulins.)

D'après les âges, les costumes, les attributs des deux nobles donateurs agenouillés sur les deux volets, le duc Pierre II de Bourbon et sa femme la duchesse Anne de France, fille de Louis XI, le travail est de 1498 environ. Sa perfection affirme la maturité de l'artiste. Aussi tous ceux qui s'obstinent en cette conviction surannée qu'à la fin du xve siècle il n'y avait plus de peintres en France n'ont-ils pas manqué de l'attribuer à un maître exotique. Le nom de Benedetto Ghirlandajo, qui travailla à ce moment pour les Bourbons et en a laissé le souvenir dans la *Nativité* d'Aigueperse, leur vint naturellement sur les lèvres. Malgré la diversité des ouvrages, constatée par Paul Mantz après une comparaison sur place, en deux battes rapprochées, des deux tableaux, quelques-uns, récemment encore, s'entêtaient en cette supposition. La juxtaposition, au pavillon de Marsan, d'œuvres antérieures à l'arrivée de Benedetto en France, dans lesquelles il faut bien reconnaître la main, plus jeune, mais déjà très personnelle, de l'artiste de Moulins, est venue heureusement clore la discussion en faveur d'une origine française.

Entre la *Nativité* de l'évêché d'Autun et le *Triptyque des Bourbons*, les similitudes de technique et de style sont trop frappantes pour qu'on leur cherche une différente paternité. La *Nativité* ne peut être postérieure à 1483, date de la mort du donateur, Jean Rolin, non plus que le triptyque antérieur à 1498, année où Pierre de Beaujeu succéda à son frère comme duc de Bourbon, ainsi que l'indique sa couronne. Entre les deux se place, probablement, la *Vierge aux anges* du musée de Bruxelles, qui marque la transition. Les trois œuvres, où l'on peut suivre l'assouplissement d'une manière de plus en plus libre, ferme et sûre, dérivent toutes de Fouquet, et affirment une étroite parenté avec les écoles tourangelles de peinture et de sculpture, dont elles paraissent suivre, pas à pas, la dernière évolution.

La *Nativité* d'Autun est, de tous points, une œuvre exquise, d'une tendresse, d'une ferveur, d'une sincérité toutes juvéniles. Une harmonie blanche et claire, presque transparente, comme celle d'une éclosion de lys dans les lueurs matinales, enveloppe la scène de grâce et de fraîcheur. Le bébé, tout nu, aux chairs fines, est couché, dans la crèche, sur un linge blanc. La jeune mère, délicate et pâle, ouvrant ses mains fines, coiffée de la cornette berrichonne, l'adore à genoux. A côté, de même, saint Joseph, type barbu de moine gentilhomme ou lettré, à la barbe soignée, joint les mains, et, près de la crèche, deux angelots aux chevelures abondantes. Un peu en arrière se tient, dans la même attitude, blafard et décrépit, avec son

LA NATIVITÉ DE L'ENFANT JÉSUS, PAR LE « MAÎTRE DE MOULINS »

(Palais épiscopal, Autun.)

petit chien assis sur le pan de sa robe rouge, le vieux cardinal Jean Rolin, fils du chancelier Nicolas qu'on voit dans le tableau de van Eyck passé de la même chapelle au musée du Louvre. Au fond, derrière la clôture basse, en palissade, de la chaumière, sur une percée de campagne, deux bergers, l'un vieux, l'autre jeune, se penchent pour voir, en causant. Marie, avec plus de candeur, est la Vierge de Fouquet dans l'*Adoration des Mages*. L'enfantelet, avec ses petits yeux gris, perçants, nettement enchâssés, sa bouchette fine, son ventre rondelet, est le frère cadet, mais bien mieux venu, délicat et assoupli, du Jésus trop réel, encore si pesant et mal dégrossi, porté par Agnès Sorel dans le triptyque de Melun. Les anges, deux jumeaux, avec leurs fronts larges, leurs joues pleines, leur piété calme et naïve, sont déjà ceux de la *Vierge aux anges* et du triptyque de Moulins. Le peintre ne variera guère leur type provincial, non plus que celui de l'Enfant. La Vierge seule, sous une influence ignorée, celle d'une œuvre italienne peut-être, ou, simplement, celle d'un autre modèle local, se modifiera. Dans la *Vierge aux anges*, son visage, moins jeune, s'élargira, se régularisera, deviendra aussi moins naïf; l'innocente campagnarde tourne à la noble dame. Autour d'elle, son cortège ne change pas : à Moulins, comme à Autun et à Anvers, ce seront les mêmes enfants de chœur, mais grandis, adolescents, qui toujours l'adoreront si pieusement, si gentiment, avec leurs mains fines, un peu petites, diversement tendues, fermées, ouvertes, jointes ou croisées. Dans cette monotonie familiale des types, les variétés d'une même expression par les nuances de l'attitude, du geste, de la physionomie sont infinies, d'une délicatesse extrême. Rien ne prouve mieux une imagination d'artiste, une âme de poète, éprises de perfection. Cette âme, cette imagination se révèlent mieux encore dans les transformations du *Bambino*. D'une église à l'autre, couché à Autun, assis à Anvers et à Moulins, cette fois plus droit et plus ferme, le petit Jésus se développe, s'éveille, regarde, comprend; d'abord nourrisson attentif, qui écoute; puis Dieu précoce, qui pense, parle et bénit. La même intelligence, la même aspiration vers une beauté plus complète, par l'unité des expressions, par le rythme des formes, par les modulations lumineuses, progressent aussi dans les trois œuvres. L'unité d'expression, cette caractéristique du génie français, est déjà remarquable dans la première, bien que la composition, naïvement éparpillée, y reste celle des miniatures; elle s'accentue déja dans la seconde, où tous les visages sont si attentifs au dialogue de la Mère et de l'Enfant; elle devient tout à fait saisissante, enchan-

teresse dans le paradis éclatant de Moulins, où toutes les extases des anges adorateurs convergent, parmi les cercles successifs de lumières colorées, vers la Mère triomphante en son halo de pourpre et d'or,

LA VIERGE AUX ANGES, PAR LE « MAITRE DE MOULINS »
Musée de Bruxelles.

et forment autour d'elle comme un second nimbe multicolore d'êtres vivants et mouvants.

Si délicieusement poétiques que soient toutes ces figures, ce ne sont pas des figures rêvées, ce sont des figures vues, et bien vues, dans la vie réelle. On y sent que, si l'auteur de cette peinture, ordonnée et éclairée comme un vitrail de rosace, dut être un admirable compositeur de verrières, ce dut être aussi un étonnant portraitiste. La preuve en est fournie, d'ailleurs, par les volets mêmes du triptyque où

Pierre de Bourbon et Anne de France, avec sa fille Suzanne, se font présenter à la Vierge par leurs patrons. Ces deux superbes figures, le saint Pierre portant, avec une tiare splendide, une chasuble somptueuse de brocart chargée de broderies et d'orfèvreries, la sainte Anne, non moins bien vêtue, en coiffe montée et godronnée, recommandent à la Vierge leurs clients avec une noblesse bienveillante, un geste de protection insistante, qui contraste avec l'attitude souvent indifférente des patrons italiens et relie les volets au centre. Par sa magnificence, le saint Pierre rivalise avec les plus beaux papes de la Renaissance ultramontaine, comme, par sa grâce imposante et son ajustement, la sainte Anne avec ses plus belles saintes. Tous deux, par le type, l'allure, l'arrangement, sont des Tourangeaux apparentés aux créations du grand sculpteur Michel Colombe; tous deux, types revus sur nature, ne sont que des portraits sanctifiés.

Il semble, d'ailleurs, qu'à ce moment le portrait, souvenir de famille ou glorification de l'individu, se présentât plus volontiers encore dans les tableaux d'église, sous une protection céleste, qu'à l'état isolé, dans un simple cadre. Deux autres panneaux attribués au « Maître de Moulins », fragments de diptyques ou de triptyques dépecés, nous montraient encore une *Donatrice avec sainte Madeleine* (coll. Somzée, puis coll. Agnew, puis musée du Louvre), et un *Donateur avec un saint guerrier* (musée de Glasgow). Dans les deux les figures sont à mi-corps. Les deux sont d'admirables peintures, pour la technique comme pour le sentiment, où la science du physionomiste exercé et pénétrant s'affirme avec une intensité de plus en plus magistrale, aussi bien dans les figures saintes que dans les figures humaines, toutes aussi vivantes les unes que les autres, aussi poétiquement ennoblies par la sincérité grave et sereine de l'émotion pieuse. Nous avions déjà signalé, en ces termes, le premier tableau, lors de son apparition à l'Exposition Universelle de 1900 :

« Une œuvre bien plus remarquable et qui, cette fois, peut être comparée au triptyque pour ses qualités supérieures et approchantes, c'est un petit panneau, qu'il faut aller chercher dans le pavillon de Belgique, à la rue des Nations (collection Somzée) : une *Sainte Madeleine* devant une dame agenouillée. Les mêmes façons de présenter les figures et de les costumer, la même science et la même distinction dans l'analyse des physionomies, la même blancheur des chairs, la même finesse des mains pâles aux molles enveloppes sur des ossatures très fermes, le soin et la beauté particulière des accessoires, tout

Typ. Lemercier

SAINTE MADELEINE [illegible]

par le Maître de Moulins

(Musée du Louvre)

nous y rappelle l'auteur de la *Vierge en gloire* et des portraits de Pierre et d'Anne de Beaujeu. Cela sort du même milieu et c'est, je crois bien, de la même main. Voici donc déjà trois monuments qui pourront servir à l'histoire de la peinture dans le Bourbonnais. Si

UN DONATEUR AVEC UN SAINT GUERRIER
ATTRIBUÉ AU « MAITRE DE MOULINS »
Musée de Glasgow.)

l'on y joint les deux volets de triptyque, avec les portraits des mêmes peintres, plus jeunes, donnés au musée du Louvre, par M. Maciet, et qui sont peints dans le même esprit, sinon avec la même sûreté, que les volets de Moulins, on ne perdra point l'espérance de savoir ce que furent et qui furent les maîtres célèbres dans cette région avant le XVIe siècle et de restituer, tardivement mais sûrement sa

part légitime de gloire à l'auteur du triptyque de la cathédrale[1] ».

Depuis cette époque, le musée du Louvre n'avait cessé de con-

PIERRE II, SIRE DE BEAUJEU, ACCOMPAGNÉ DE SAINT PIERRE
ÉCOLE DU CENTRE, 1488
(Musée du Louvre.)

voiter et il vient enfin d'acquérir ce délicieux chef-d'œuvre. Les deux Madeleine s'y ressemblent si fort qu'on est tenté d'y voir la

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 395-396.

mère et la fille. Dans le second, le saint guerrier debout près du chanoine princier (Charles d'Anjou?) comme un compagnon d'armes,

ANNE DE FRANCE, FEMME DE PIERRE SIRE DE BEAUJEU
ACCOMPAGNÉE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
ÉCOLE DU CENTRE, 1488

Musée du Louvre.

devait tenir de bien près à son protégé. Le premier, par les caractères de l'exécution très précise, fine, lisse, argentée, comme ceux du style et et de l'expression, semble à peu près contemporain du

triptyque et représente peut-être deux autres princesses de Bourbon. Le second est d'une facture plus savante encore, plus colorée, plus savoureuse, d'une fermeté si souple, d'une maîtrise si résolue, que plus d'un connaisseur hésite à y voir la main du même maître. Il nous paraît pourtant qu'on ne peut guère chercher ailleurs; ou bien ce serait donc l'œuvre, unique jusqu'à présent, d'un grand artiste, sorti du même milieu, mais plus expérimenté encore et qui, seul hélas! ou presque seul, dans les premières années du XVIe siècle, aurait su, sans sortir des traditions françaises, s'élever au niveau des plus grands portraitistes contemporains d'Italie et des Flandres.

Quelques autres œuvres, toutes excellentes, étaient encore catalogguées dans la même série. Peut-être pour quelques-unes, par exemple pour les deux panneaux du musée du Louvre représentant les mêmes princes Pierre de Bourbon et Anne de France, plus jeunes de dix ans, faut-il faire quelques réserves. La découverte de la *Nativité* d'Autun ne nous permet guère d'admettre en 1488, dans la manière du « Maître de Moulins », une telle modification dans le sens réaliste, une facture relativement lourde, qui n'aurait été chez lui que passagère. Il est plus sage de penser à un contemporain de même éducation et de même école. Mêmes hésitations nécessaires vis-à-vis de l'exquise *Vierge en gloire, couronnée par les anges* (coll. Quesnet). Ce petit panneau, soigné comme une miniature, chef-d'œuvre de combinaisons linéaires et lumineuses, semble l'œuvre d'un homme moins accoutumé aux grands coups de brosse, et qui résume, un peu plus tard, avec une délicatesse supérieure, la poésie extraite des ouvrages de Jean Fouquet et de l'anonyme bourbonnais. En revanche, celui-ci peut bien revendiquer le délicieux *Portrait de Suzanne de Bourbon*, où la pâle et douce fillette, un peu plus âgée que dans le triptyque, égrène naïvement son chapelet (collection de Mme de Ylurbe) et peut-être le petit panneau, bien fatigué, mais si expressif et si délicat, avec la devise : *Par tout, par bien,* représentant, d'après une tradition trop récente, Yolande de Savoie ou, d'après les suppositions ingénieuses de M. Bouchot, Marie d'Angleterre, la trop jeune femme du trop vieux Louis XII (coll. Walter Gay).

Anonyme! anonyme! Qui déchirera ce voile? Qui nommera enfin ce grand artiste? Quant à Bourdichon, il n'y faut plus songer. Sa manière est aujourd'hui trop connue par ses miniatures authentiques, dans le plein de sa vie, et par le triptyque de Loches, dès sa jeunesse, pour qu'il puisse désormais prétendre à cette nouvelle

JEANNE DE BOURBON

Peinture [illegible] d'un diptyque. — École française de la fin du XVe siècle

Collection de Mme de Yturbe

[illegible]

gloire. Comment lui laisser même le fameux *Portrait du petit dauphin Charles-Orlant*, né le 10 octobre 1492, bien qu'il fût à cette époque peintre de la cour? N'y a-t-il pas, dans l'accord frais des tonalités claires et blanches, visage et mains, robe et bonnet, dans

PORTRAIT DU DAUPHIN CHARLES-ORLANT
ATTRIBUÉ AU « MAITRE DE MOULINS »
Collection de M. Charles Ayr, Londres.

la précision si juste des traits, dans l'enchâssement net, la couleur grise, le regard fin de l'œil, et, plus encore, dans la naïveté vivante de la physionomie enfantine, toutes ces qualités spéciales qui apparaissent dans la *Nativité* de 1480 et qui se développeront ensuite dans tous les tableaux postérieurs? L'aspect, je le vois bien, a

quelque chose de plus résolu, de plus âpre, de plus métallique, que ces autres peintures, mais n'est-ce point que ces dernières ont toutes été, plus ou moins, frottées, lavées, épidermées? Au contraire, le petit *Orlant*, emporté par Charles VIII dans la campagne d'Italie (1494), pillé par les Stradiotes dans la tente royale, conservé, jusqu'en ces dernières années, à Venise, dans la famille Oddi, a pu heureusement garder sa vigueur originale.

Si nous écartons Bourdichon, faut-il donc toujours penser à Perréal, comme l'a fait, dès les premiers jours, Paul Mantz, souvent si perspicace? A notre avis, c'est sur ce grand nom-là qu'il reste bon de parier. Aucun artiste, entre 1480 et 1520, ne tint chez nous, ni même au dehors, plus de place que cet homme universel, architecte, décorateur, peintre du roi, de la ville de Lyon, sa résidence accoutumée, de la reine Marguerite d'Autriche, ami personnel du cardinal de Bourbon, frère du duc, et de la duchesse Anne, qui le charge d'affaires confidentielles, directeur des premiers travaux de l'église de Brou, fournisseur de modèles pour les médailleurs et pour les sculpteurs, — pour les plus grands sculpteurs, puisqu'il donne à Michel Colombe les dessins pour le tombeau de François II dans la cathédrale de Nantes. Qu'on se souvienne encore qu'il accompagna deux fois au moins nos armées en Italie; qu'en 1499, lorsqu'il était à Milan, le marquis de Mantoue, le protecteur du grand Mantegna qui vivait à sa cour, lui fit demander un tableau que Perréal s'excusa de ne pouvoir lui envoyer, à cause de ses multiples travaux; qu'en 1507 Louis XII, en Italie, pensant toujours à son peintre, écrit à Blois qu'on lui envoie un recueil de miniatures, « pourtraits » par Jehan de Paris, « ... pour monstrer aux dames de par de ça, car il n'y a points de pareils... », on avouera qu'il est bien juste de croire à l'existence de quelque bon morceau marqué de cette griffe. Toutes les circonstances semblent se réunir pour désigner en lui, de fait comme d'honneurs et de renommée, le vrai successeur de Jean Fouquet, le dernier et le plus noble représentant, chez nous, de la vieille tradition du Moyen âge rajeunie et virilisée par l'effort international du XVe siècle, qui fleurit encore chez nous jusqu'aux transformations politiques et sociales, conséquences de la déroute de Pavie, durant lesquelles le génie français, comme le génie flamand, allait traverser, sous les influences ultramontaines, une longue crise dont tous deux sortiraient complètement transformés.

Reproduction ...

LE BOUCHERAT DESIGNE ET ST JOSEPH

Collection d'Amateur de B...

L'ANNONCIATION

Bibliothèque Nationale Paris

Chauve

Photogravure ...

ASSEMBLÉE DE SAINTES

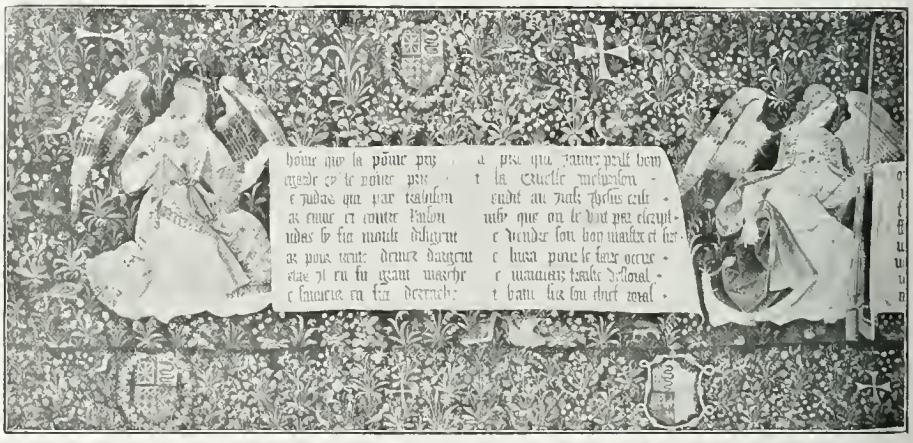
MINIATURE DES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE, PAR BOURDICHON

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

XI

XVIe SIÈCLE.
NÉCESSITÉ D'UNE EXPOSITION PLUS COMPLÈTE.
LES PEINTRES SOUS CHARLES VIII ET LOUIS XII.
LES PEINTRES SOUS FRANÇOIS Ier ET LES DERNIERS VALOIS.
JEAN ET FRANÇOIS CLOUET, CORNEILLE DE LYON, ETC.

Le « Maître de Moulins », quel qu'il soit, n'est pas le seul, sans doute, qui ait défendu et développé avec talent la tradition nationale durant cette période de transition, si féconde, mais si mal



ANGES PORTANT LES INSTRUMENTS DE LA PASSION, TAPISSERIE FRANÇAISE COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

(Cathédrale d'Angers.)

connue encore, qui comprend une quarantaine d'années, depuis la mort de Louis XI jusqu'au retour de la captivité de Madrid et l'arrivée en France des artistes italiens appelés par François Ier. Les fragments de peintures murales (par exemple les *Arts libéraux* de la cathédrale du Puy), les innombrables verrières de ce temps qui subsistent dans nos églises, les tapisseries, assez nombreuses aussi, dispersées par le monde, datant des règnes de Charles VIII, Louis XII et du jeune François Ier, nous prouveraient, à défaut de panneaux et de toiles, la valeur des peintres qui savaient encore l'art de développer, par le dessin et la couleur, des compositions religieuses, historiques, allégoriques, décoratives, presque toujours accompagnées de portraits. Quelques belles tapisseries prêtées à

CATHÉDRALE DU PUY-EN-VELAY.

ARISTOTE ET LA LOGIQUE

Fragment de la fresque « Les Arts libéraux »

Imp. A. Salmon

l'Exposition par le musée des Gobelins (*Berger et Bergère*, *Le Miracle du Landit*, *L'Idole*, *Le Concert*), la cathédrale d'Angers (*Anges portant les instruments de la Passion*, délicieux morceau déjà admiré en 1900 au Petit Palais, *Dame jouant de l'orgue*, Marguerite d'Armagnac?, et *Seigneur chantant*, Pierre de Rohan?, *L'Amazone Penthésilée*, *Légende de saint Saturnin*), l'église Saint-Remy de Reims

HERCULE ENTRE LE VICE ET LA VERTU, TAPISSERIE FRANÇAISE
COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE
Collection de M. Martin Leroy, Paris.

(*Légendes de saint Remy et de saint Guénébault*, cinq pièces), l'église de la Chaise-Dieu (*Résurrection du Christ*), et par divers collectionneurs : le baron de Schickler (*Portrait de Charles VIII à cheval*), M. Martin Leroy (*Hercule entre le Vice et la Vertu*), M. Fenaille (*Gombaut et Macée*), suffisent à nous prouver la liberté et la variété avec lesquelles nos peintres de cartons se transformaient sous les influences nouvelles, sans y perdre leurs traditionnelles vertus de

sincérité dans l'émotion, de franchise dans l'observation, de naturel et de simplicité dans l'imagination, même lorsque cette imagination s'emplissait de visions mythologiques et païennes. Les verrières, si on en pouvait réunir un suffisant ensemble, soit par des relevés

LES FÊTES DE HENRI III :
LES AMBASSADEURS POLONAIS ASSISTANT A UN BALLET DONNÉ A LA COUR
TAPISSERIE DE BRUXELLES, D'APRÈS UN CARTON ATTRIBUÉ
A FRANÇOIS QUESNEL, VERS 1580

(Musée des Tapisseries, Florence.)

exacts, soit même simplement par de bonnes reproductions photographiques, nous attesteraient une fécondité peut-être plus prodigieuse encore, dans un champ plus limité, d'inventions grandioses ou ingénieuses, de science plastique et pittoresque, de poésie tragique, narrative, anecdotique, satirique.

L'exiguïté des locaux dont ils disposaient, sans parler de l'incer-

LE JUGEMENT DERNIER

Fac. Jehan Bellegambe

[illegible] du Musée de Berlin

[illegible]

GOMBAUT ET MACÉE (LE JEU DE BOULES OU DU MIQUET)
TAPISSERIE FRANÇAISE, FIN DU XVIe SIÈCLE
Collection de M. Fenaille, Paris.

titude qu'ils pouvaient garder encore sur les résultats de leurs efforts, interdisait aux organisateurs de l'Exposition une poussée aussi profonde dans le XVIe siècle et même dans ses abords.

Il ne leur avait même pas été possible, pour cette période, de rassembler bon nombre de peintures déjà connues, quelques-unes célèbres, dont la présence, à cette fête, était attendue sans doute par la plupart des amateurs. On avait dû laisser dormir, dans l'ombre, à Douai, à Arras, à Berlin, les œuvres de Jehan Bellegambe, même celles qu'on avait déjà vues, en 1900, au Petit Palais. La *Fontaine de sang* du musée de Lille, arrivée dans les derniers jours, ne faisait qu'augmenter les regrets de n'y point trouver des pièces plus importantes, comme le polyptyque d'Anchin ou le *Jugement dernier*. On n'avait pas cru pouvoir reprendre dans la salle des Primitifs français, au musée du Louvre, plusieurs œuvres franco-flamandes, notamment l'*Invention de la Croix* et une pieuse *Donatrice* lisant dans un jardin, récemment acquises, dont la comparaison avec d'autres pièces contemporaines eût été si instructive. A plus forte raison, avait-on dû renoncer à faire venir des provinces éloignées quantité de morceaux importants et précieux, comme la *Crucifixion* du Palais de Justice de Rouen, la *Mise au tombeau* de la cathédrale du Puy, etc.

La réhabilitation éclatante, désormais incontestée, des peintres du plein XVe siècle doit nous encourager maintenant à réhabiliter ceux de leurs successeurs qui, en des époques plus troublées, eurent un mérite égal à entretenir la flamme vacillante de nos anciennes traditions. Cette exposition future, complément nécessaire de l'exposition présente, demandera une longue préparation ; mais ni les érudits, ni les artistes, ni les amateurs, ni les collectionneurs ne nous marchanderont leur concours ce jour-là. Quant au local, il le faudrait vaste, très vaste et très lumineux, afin d'offrir la plus grande série possible de tapisseries, vitraux, sculptures et meubles développant, en œuvres parlantes, les diverses phases de notre Renaissance. Il faudrait aussi un local expressif et instructif par lui-même, un milieu concordant et vivant, un ensemble architectural et décoratif de cette Renaissance, soit, pour la première période, l'une des villes ou l'un des châteaux de la Loire, Blois ou Tours, Amboise ou Azay-le-Rideau, soit, pour la seconde, le palais de Fontainebleau, dont les décors muraux peuvent seuls expliquer et justifier l'évolution du goût et des arts de 1530 à la fin du siècle. C'est un rêve que nous faisons là ; mais, hier encore, n'était-ce pas un rêve qu'une exposition

Henri Chauvet

AINTE HÉLÈNE ASSISTANT AU MIRACLE DE LA VRAIE CROIX

École Française du XVe Siècle

Musée de Cluny

vengeresse des Primitifs français aux XIVe et XVe siècles? Eh bien! ce rêve s'est réalisé. Maintenant, passons à un autre. Rêver, rêver toujours, rêver des œuvres de justice, de vérité, de beauté, c'est la grande joie de la vie, c'en est peut-être aussi la raison.

UNE DONATRICE, ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE, XVIe SIÈCLE

(Musée du Louvre.)

En attendant, M. Bouchot et ses collaborateurs nous ont mis l'eau à la bouche. Si le « Maître de Moulins » allume en nous une impatiente envie de découvrir ses contemporains, la même curiosité et la même inquiétude nous prennent aussi devant tous les petits portraits classés sous le nom de Jean Clouet, successeur de Poyet, de Perréal, de Bour-

dichon dans la faveur de François Ier, sous celui de François Clouet, fils de Jean, peintre royal comme lui, et sous celui de Corneille de Lyon, leur contemporain et leur émule. Autour de ces trois peintres si précieux et si savoureux en leurs petits cadres, qui, volontairement, se réduisirent à l'analyse délicate et fine des visages princiers, n'y eut-il pas, même pour le portrait, avant et pendant la domination

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE CLAUDE D'URFÉ, PAR JEAN CLOUET

(Collection de S. M. le roi d'Angleterre.)

de Primatice, quelques autres peintres, plus français encore (Janet est de Bruxelles, Corneille vient de La Haye) d'origine et de traditions, qui s'efforcèrent de continuer Fouquet ?

Pour la première période, pas de doute, ce semble. Quels que soient les efforts d'érudition et de sagacité multipliés en ces derniers temps, par les spécialistes de la question, MM. Bouchot et Dimier, la détermination des portraits authentiques de Jean Clouet

reste encore fort incertaine. Les divergences extrêmes de ces deux érudits en ce qui concerne non seulement la chronologie, mais encore l'iconographie des personnages, ne sont pas faites pour nous rassu-

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE GUILLAUME GOUFFIER, SIEUR DE BONNIVET
PAR JEAN CLOUET

Collection de M. E. Richtenberger, Paris.

rer. Comme l'a dit M. Bouchot lui-même, « plus on va au fond de ces histoires, plus on se prend à douter[1] ». Il rappelle, avec raison,

1. H. Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, p. 17.

combien de peintres des Pays-Bas travaillèrent pour François Ier : Josse van Cleef, à Anvers, Jean Schoorel, etc., combien aussi d'autres Français eurent alors renom d'excellents portraitistes : J.-B. Darly, Ambroise, Robinet Testard, Jean Courtois, Jean Fannart, etc. D'autre part, M. Dimier, toujours tourné vers le Midi autant au moins que M. Bouchot est tourné vers le Nord, ne manque pas de rappeler

PORTRAIT DU BARON GUILLAUME DE MONTMORENCY
PAR JEAN CLOUET
(Musée de Lyon.)

la présence à la cour des Italiens Bartolommeo Guetty et Francesco Pellegrino, de Florence, Nicolas Belin, de Modène[1], etc. L'activité des artistes, sous la royauté centralisée du XVIe siècle, autant que dans les centres dispersés du XVe, reste donc, plus que jamais, internationale, et c'est d'éléments divers que l'esprit français continue à extraire son art particulier. Parmi les plus beaux portraits attribués

1. L. Dimier, *French printing in the sixteenth century*. London, 1904. p. 60.

de Mare sc

Email de Leonard Limosin

LE CONNETABLE DE MONTMORENCY

Musée du Louvre

Gazette des Beaux Arts

Imp. A. Palm

à Jean Clouet, il y a de telles différences, si diverses et si contradictoires, soit pour la façon d'analyser la physionomie, soit pour celle de la représenter avec des finesses ou des vigueurs de modelés, des chaleurs ou des froideurs de coloris, des transparences ou des empâ-

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE CHARLES DE LA ROCHEFOUCAULD, COMTE DE RENDAN, PAR FRANÇOIS CLOUET

(Collection de M. Doistau, Paris.)

tements de matière, qu'on ne saurait guère se résoudre à les lui accorder tous : il en faut distraire quelques-uns pour former une utile réserve en faveur d'autres anonymes injustement dépouillés. L'effigie aristocratique, intelligente, un peu mélancolique, du *Vicomte de Turenne* (coll. Ch. Porgès), peinte avant 1532, et celle de *Claude d'Urfé*, tenant un volume de Pétrarque (coll. de S. M. le roi

d'Angleterre, si virile dans sa distinction grave, vers 1540,

PORTRAIT DE CLAUDE CATHERINE DE CLERMONT
DUCHESSE DE RETZ, CRAYON PAR FRANÇOIS CLOUET
(Cabinet des estampes, Paris.)

tous deux identifiés d'après des crayons du Musée Condé, nous donnent, comme il faut croire, la vraie manière personnelle du

[illegible] del

Hal[illegible] sculp.

MAHMUD [illegible]

[illegible] Fatimi [illegible]

maître, fort imprégnée de Holbein, mais restant bien, en même temps, dans la suite de l'école tourangelle. Or, dans ce cas,

PORTRAIT D'ÉLISABETH D'AUTRICHE, PAR FRANÇOIS CLOUET

Musée du Louvre.

comment ne pas chercher d'autres origines soit au grand *François Ier* (musée du Louvre), travail bien plus incertain, avec des incohérences et des diversités de recherches dans le visage, les mains, les vêtements, qui marquent un esprit inquiet, tour à tour

imitateur des Flamands et des Italiens, soit au *Guillaume Gouffier, sieur de Bonnivet*, tué à Pavie en 1525, avec la devise : *Fol désir nous abuze* (coll. E. Richtenberger), peinture plus franche et plus résolue, d'une touche plus vive et plus hardie, sinon aussi délicate, que celle de Janet? Et si l'on laisse à Jean la délicieuse petite *Princesse tenant ses paternôtres* (coll. Agnew), pourquoi lui retirer en faveur de François Clouet ou de Corneille de Lyon le non moins délicieux petit *Dauphin* du musée d'Anvers? N'est-ce pas, dans les deux, même bouquet de chairs fraîches et de vives couleurs, même finesse et candeur d'expression, même transparence légère de peinture?

Bien que François Clouet, fils de Jean, et Corneille de Lyon appartiennent à une autre génération, le départ de leurs portraits avec ceux de Janet, et, par conséquent, de leurs œuvres respectives entre elles, reste non moins difficile à faire : tant la façon de peindre et de crayonner, mise à la mode par Janet, avait dû être rapidement adoptée par tous les artistes travaillant pour la même clientèle mondaine et désireux de lui plaire! Ce qu'on peut reconnaître chez François, en prenant pour types la *Reine Élisabeth* (musée du Louvre) et surtout ses crayons au Cabinet des estampes et à Chantilly, c'est une aisance et une souplesse charmantes, parce qu'elles sont libres et naturelles, dans le rendu, à la fois très précis et très large, de toutes les délicatesses dans les visages virils et surtout féminins. Corneille, son émule, dans ses petits panneaux peints avec un soin extraordinaire, y met souvent plus de vivacité encore. Ses fonds sont plus variés; il y fait jouer les finesses brunes ou fraîches de ses carnations, les noirs et les blonds de ses chevelures, les clairs ou les sombres de ses vêtements, sur des harmonies dorées, pourprées, azurées, grisâtres, verdâtres, qui révèlent un sens exquis des couleurs. L'analyse de chacun de ces petits chefs-d'œuvre nous entraînerait trop loin. Nous ne pouvons que citer, pour le souvenir, les morceaux prêtés par MM. Féral, Walter Gay, G. de Monbrison, Mme Édouard André, MM. Aynard, Pierpont-Morgan, colonel Stuart Wortley, Doistau, Jean Masson, Lawrie, Hutteau, Paul Arbaud, le Cabinet des estampes, les musées de Versailles, d'Avignon, du Puy, etc., et renvoyer, pour la critique, au catalogue de M. Bouchot et aux articles de M. Dimier dans la *Chronique des arts*[1]. Si délicieuses, si instructives que soient toutes ces effigies, peintes ou crayonnées, d'une société cultivée, raffinée, et, dans la fin, efféminée

1. N^os^ des 14, 21 et 28 mai, 4 et 18 juin 1904. Édités à part chez (Paris, Schemit).

MARGUERITE DE NAVARRE, FEMME DE HENRI IV

PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME, PAR CORNEILLE DE LYON

(Collection de M. Ed. Aynard, Lyon.)

et corrompue, il faut bien reconnaître que l'art du portrait, réduit à cette quintessence, n'est plus la représentation complète et puissante des êtres vivants, telle que l'avaient comprise Fouquet et le « Maître de Moulins », telle que la réalisaient alors les Florentins et les Vénitiens et déjà aussi les Flamands et les

FLORE ET DEUX GÉNIES, ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU, VERS 1560

Collection du baron d'Albenas, Montpellier.

Hollandais. Pour retrouver des expressions aussi franches et complètes de la réalité, il faudra, chez nous, attendre les Le Nain, Philippe de Champagne, Sébastien Bourdon, Claude Lefebvre, précurseurs d'un retour plus général et plus libre aux instincts naturels du génie français, par Largillière et Rigaud, les Coypel, les Nattier, Watteau, les Vanloo, Chardin, La Tour, les Saint-

Magdeleine de L'Aubespine, f.e de Nicolas, s.r de Neufville, seigneur de Villeroy, [illegible] né en [illegible]. Elle fut mariée en 1562 et mourut en 1596.

[illegible] Mariet del.

[illegible]

Mme DE VILLEROY

Gravure des Beaux-Arts

Cabinet des Estampes Paris

Aubin et tous les portraitistes avisés et vivants du XVIIIe siècle.

Si l'art du portrait, lui-même, durant ce XVIe siècle, eut à trouver, pour rester national, une forme particulière et trop modeste, c'est avec plus de peine encore que l'art historique et l'art décoratif y gardèrent, sous les flots de l'invasion italienne,

PORTRAIT D'UNE DAME AU BAIN, PAR FRANÇOIS QUESNEL (?)

Collection de sir Frederick Cook, Richmond.

quelques-unes de leurs qualités natives. Néanmoins, il serait injuste de croire que l'asservissement aux modes étrangères, sur ce terrain même, fut aussi complet qu'on l'a cru.

Quelques trop rares peintures mythologiques ou allégoriques, dans le goût nouveau, soit par des Italiens, soit par des Français italianisés, les montrent tous, ici, fatalement soumis à la loi commune. En séjournant chez nous, les ultramontains ne tardent pas à

s'y transformer, tandis que nos compatriotes ne se laissent jamais qu'à moitié pénétrer par leurs nouveaux maîtres. La *Flore* attribuée à Primatice (coll. d'Albenas) n'a conservé dans son type d'élégance souriante, dans la grâce trop effilée de ses nudités discrètes, qu'un souvenir très adouci et très réchauffé, dans le coloris, du maniérisme bolonais. Dans *Diane et Actéon*, du musée de Rouen, derrière les nudités, nymphes, satyres, bergers, d'une facture grasse et savoureuse, plus vénitienne que florentine, un paysage boisé, d'une vérité puissante, et un cavalier en pourpoint rayé, d'une superbe allure, témoignent qu'à Fontainebleau on savait encore regarder la nature, comprendre la vie, et la représenter avec franchise. D'autre part, dans la répétition du célèbre tableau de la *Dame au bain* se faisant servir une collation (coll. Frederick Cook), où les uns veulent voir Diane de Poitiers et les autres Gabrielle d'Estrées, attribuée aux Clouet, à Quesnel et à d'autres, l'exécution grasse et colorée, à la manière de Pieter Aertzen, de la nourrice, des enfants, des fonds, des accessoires, indique chez quelques artistes une persistance heureuse dans l'observation réaliste. On en trouverait, je crois, dans nos provinces de Loire bien d'autres exemples. Une preuve charmante de cette persistance nous était d'ailleurs offerte par la *Danse de paysans* autour d'un arbre (coll. Thévenin) ; c'est une pièce vraiment caractéristique, une illustration, vive et contemporaine, des églogues de Ronsard et de Remy Belleau. Le paysage, d'une sincérité remarquable, en retournant à Fouquet, y présage le paysage moderne. Serait-ce une pièce unique? On ne saurait le croire. De ce côté il reste donc beaucoup à chercher et, nous l'espérons, à trouver. Nous voulons sauver, désormais, tout ce qui nous reste de notre glorieux patrimoine trop longtemps dédaigné. Toutes les œuvres de nos ancêtres nous sont chères, dès qu'elles nous apportent une expression sincère de leur sensibilité et de leur pensée.

En attendant, nous serions bien difficiles si nous ne nous déclarions pas satisfaits des résultats obtenus, résultats qui ont dépassé toutes les prévisions et toutes les espérances, même les plus optimistes. Durant trois mois, l'Exposition des Primitifs français n'a cessé d'être fréquentée par des visiteurs attentifs et studieux, de toute profession, de toute classe, de tout pays. Leur nombre, généralement, a été de 1 200 à 1 500 par jour. On peut donc évaluer à une centaine de mille le chiffre des amateurs qui sont venus, à plusieurs reprises, se fortifier dans la conviction que nos vieux peintres méritent, comme leurs contemporains du Nord et du Midi aux XIVe et

ARTÉMISE

xve siècles, une étude attentive, et parfois une profonde admiration. Il nous reste à souhaiter que ce contact chaleureux et sympathique avec l'âme saine et fraîche, sincère et libre, de la vieille France exerce une action durable et féconde, autant sur l'esprit des artistes que sur le goût des amateurs. Tous ont pu y reconnaître, encore une fois, que la valeur durable de l'œuvre d'art ne réside point dans l'étalage, plus ou moins habile, d'une virtuosité scolaire ou d'une technique excentrique, mais, presque toujours, et avant tout, dans la sincérité de l'émotion éprouvée devant les spectacles de la vie et de la nature, et dans la scrupuleuse conscience avec laquelle l'artiste s'est efforcé de la rendre, par la pratique modeste d'un métier loyal, dans toute sa délicatesse ou dans toute sa profondeur.

TABLE DES GRAVURES

Portrait de François Ier, attribué à Jean Clouet (Musée du Louvre) : eau-forte de M. Abot, tirée hors texte . . . . . Frontispice.
Tête de femme, pierre, école française, XIIIe siècle (coll. de M. Pol Neveux, Paris) 9
Tête de roi, pierre, école française, milieu du XIIIe siècle (coll. de M. Albert Maignan, Paris) 10
Vierge de l'Annonciation, statue en marbre, école française, XIVe siècle (coll. de M. Doistau, Paris) 11
Portrait du roi Jean II, par Girard d'Orléans (Bibliothèque Nationale, Paris). 17
Charles V, statue en pierre, école française, deuxième moitié du XVe siècle (Musée du Louvre) 19
Le Christ en croix, partie centrale du « Parement de Narbonne », dessin sur samit, par Jean d'Orléans (?), vers 1374 (Musée du Louvre). 21
L'ancien palais de saint Louis et la Sainte-Chapelle sous Charles V, miniature des Grandes Heures du duc de Berry (Musée Condé, Chantilly) : héliogravure, tirée hors texte 22
Dieu le Père, miniature du missel de Saint-Magloire de Paris, école française, commencement du XVe siècle (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris). . 23
Hallali du sanglier dans la forêt de Vincennes, miniature des Grandes Heures du duc de Berry (Musée Condé, Chantilly) : héliogravure, tirée hors texte 24
Le Prophète David, miniature en grisaille du Psautier du duc de Berry, par André Beauneveu (Bibliothèque Nationale, Paris) 25
La Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge, dessin attribué à André Beauneveu (Musée du Louvre). 27
La Fuite en Égypte, volet d'un tabernacle, école de Bourgogne, vers 1400 (coll. de M. Ch.-L. Cardon, Bruxelles) 28
La Trinité et les Évangélistes, triptyque, école de Bourgogne, vers 1390 (coll. de M. le consul Weber, Hambourg). 29
Le Christ mort, par Jean Malouel (Musée du Louvre). 30
La Vie de saint Denis, par Jean Malouel (Musée du Louvre). 31
La Vie de saint Georges, par Jean Malouel et Henri de Bellechose (Musée du Louvre) 32
La Vierge et l'Enfant Jésus au milieu des saints; la Crucifixion, diptyque, école française de la fin du XIVe siècle (Musée du Bargello, Florence) : héliogravure, tirée hors texte 32

La Vierge et l'Enfant, par Jean Malouel (coll. de M. Ed. Aynard, Lyon) . . 33
Pietà, école de la Haute-Bourgogne, vers 1510 (coll. du baron Lazzaroni, Paris). 35
La Vierge glorieuse avec saint Pierre, saint Augustin et un moine, par le « Maître de Flémalle » (Musée d'Aix-en-Provence) 39
L'Adoration des Bergers, par le « Maître de Flémalle » (Musée de Dijon). . 41
L'Adoration des Mages, école du Midi, vers 1325 (coll. de Mme Lippmann, Berlin) 43
Le Cardinal Pierre de Luxembourg en extase, école d'Avignon, vers 1440 (Musée Calvet, Avignon) 47
Pietà, école provençale du xve siècle (Hospice de Villeneuve-lès-Avignon) : héliogravure, tirée hors texte. 48
Fragment de la « Vierge triomphante » d'Enguerrand Charonton (Hospice de Villeneuve-lès-Avignon) 50
La Vierge triomphante, par Enguerrand Charonton (Hospice de Villeneuve-lès-Avignon) 51
Portraits du roi René et de la reine Jeanne de Laval, par Nicolas Froment (Musée du Louvre). 53
Le Buisson ardent (panneau central), par Nicolas Froment (Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence) 55
La Résurrection de Lazare, école de Nicolas Froment (coll. de M. R. von Kaufmann, Berlin). 58
La Résurrection de Lazare, école de Nicolas Froment (coll. de M. le Dr Reboul, Lyon) 59
L'Annonciation, école provençale, vers 1840 (église de la Madeleine, Aix-en Provence) : héliogravure, tirée hors texte. 60
Saint Siffrein, par Nicolas Froment (?) (Grand séminaire, Avignon). 61
Épisodes de la vie de saint Mitre, par Nicolas Froment (?) (Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence). 62
Le Calvaire, école de Paris (?), vers 1470 (Palais de Justice, Paris) 63
Pietà, école française, fin du xve siècle (Musée du Louvre) 64
Les Trois Marie près du Christ mort, école provençale, vers 1500 (coll. du baron d'Albenas, Montpellier). 65
L'Enfant Jésus adoré par la Vierge, un chevalier et un évêque, école provençale, vers 1500 (Musée Calvet, Avignon) 66
Saint Michel, école provençale, vers 1500 (Musée Calvet, Avignon). 67
Le Portement de croix, la Crucifixion, la Mise au tombeau, atelier de Jean Fouquet, 1485 (Église Saint-Antoine, Loches). 71
Sainte Marguerite dans un paysage, miniature de Jean Fouquet provenant des Heures d'Étienne Chevalier (Musée du Louvre) 72
Entrée d'un roi de France à Paris, miniature attribuée à Jean Fouquet (ms. fr. des Grandes Chroniques, Bibliothèque Nationale, Paris) : héliogravure, tirée hors texte 72
La Vierge et l'Enfant Jésus, par Jean Fouquet (Musée d'Anvers). 73
Étienne Chevalier, trésorier de France, et son patron saint Étienne (Musée de Berlin) : gravure au burin par M. E. Burney, tirée hors texte 74
Portrait du chancelier Jouvenel des Ursins, par Jean Fouquet (Musée du Louvre) 75
Portrait d'homme, par Jean Fouquet (coll. du comte Vilczeck, Vienne). . . 76
Portrait de jeune homme, par Jean Fouquet (galerie du prince de Liechtenstein, Vienne) 77
L'Annonciation, grisaille par le « Maître de Moulins », revers du « triptyque de Moulins » (Cathédrale de Moulins). 80

La Vierge et l'Enfant adorés par les donateurs Pierre de Bourbon, Anne et Suzanne de Beaujeu, triptyque par le « Maître de Moulins » (Cathédrale de Moulins) 81
La Nativité de l'Enfant Jésus, par le « Maître de Moulins » (Palais épiscopal, Autun). 83
La Vierge aux anges, par le « Maître de Moulins » (Musée de Bruxelles) . . . 85
Sainte Madeleine et une donatrice, par le « Maître de Moulins » (Musée du Louvre) : gravure au burin par M. J. Vyboud, tirée hors texte. 86
Un donateur avec un saint guerrier, par le « Maître de Moulins » (?) (Musée de Glasgow) 87
Pierre II, sire de Beaujeu, accompagné de saint Pierre, école du Centre, 1488 (Musée du Louvre). 88
Anne de France, femme de Pierre sire de Beaujeu, accompagnée de saint Jean l'Évangéliste, école du Centre, 1488 (Musée du Louvre. 89
Suzanne de Bourbon, feuillet gauche d'un diptyque, école française de la fin du XVe siècle (coll. de Mme de Yturbe, Paris) : héliogravure, tirée hors texte. 90
Portrait du dauphin Charles-Orlant, attribué au « Maître de Moulins » (coll. de M. Charles Ayr, Londres) 91
La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph; l'Annonciation : miniature des Heures d'Anne de Bretagne par Bourdichon (Bibliothèque Nationale, Paris) : héliogravure, tirée hors texte 92
Assemblée de saintes, miniature des Heures d'Anne de Bretagne, par Bourdichon (Bibliothèque Nationale, Paris). 93
Anges portant les instruments de la Passion, tapisserie française du XVIe siècle (Cathédrale d'Angers) 94
Aristote et la Logique (fragment de la fresque « Les Arts libéraux »), école française, XVIe siècle (Cathédrale du Puy-en-Velay) : eau-forte de M. Th. Borrel, tirée hors texte. 94
Hercule entre le Vice et la Vertu, tapisserie française, commencement du XVIe siècle (coll. de M. Martin Leroy, Paris). 95
Les Fêtes de Henri III : les ambassadeurs polonais assistant à un ballet donné à la Cour, tapisserie de Bruxelles d'après un carton attribué à François Quesnel, vers 1580 (Musée des tapisseries, Florence) 96
Le Jugement dernier, par Jehan Bellegambe, partie centrale d'un triptyque (Musée de Berlin) : héliogravure, tirée hors texte. 96
Gombaut et Macée (le Jeu de boules ou du tiquet), tapisserie française, fin du XVIe siècle (coll. de M. Fenaille, Paris) 97
Sainte Hélène assistant au miracle de la Vraie Croix, école française, fin du XVe siècle (Musée du Louvre) : héliogravure, tirée hors texte. 98
Une donatrice, école franco-flamande, XVIe siècle (Musée du Louvre). . . . 99
Portrait présumé de Claude d'Urfé, par Jean Clouet (coll. de S. M. le roi d'Angleterre) 100
Elisabeth d'Autriche, crayon par François Clouet (Musée Condé, Chantilly) : héliogravure, tirée hors texte. 100
Portrait présumé de Guillaume Gouffier, sieur de Bonnivet, par Jean Clouet (coll. de M. E. Richtenberger, Paris) 101
Portrait du baron Guillaume de Montmorency, par Jean Clouet (Musée de Lyon). 102
Le Connétable de Montmorency, émail de Léonard Limosin (Musée du Louvre) : eau-forte de M. T. de Mare, tirée hors texte. 102
Portrait présumé de Charles de La Rochefoucauld, comte de Rendan, par François Clouet (coll. de M. Doistau, Paris) 103

Portrait de Claude-Catherine de Clermont, duchesse de Retz, crayon par François Clouet (Cabinet des estampes, Paris). 104
Charles IX, crayon par François Clouet (Cabinet des estampes, Paris), héliogravure, tirée hors texte. 104
Portrait d'Élisabeth d'Autriche, par François Clouet (Musée du Louvre) . . 105
Marguerite de Navarre, femme de Henri IV, crayon par François Clouet (Cabinet des estampes, Paris) : héliogravure, tirée hors texte 106
Portrait d'une jeune femme, par Corneille de Lyon (coll. de M. Ed. Aynard, Lyon) 107
Flore et deux génies, école de Fontainebleau, vers 1560 (coll. du baron d'Albenas, Montpellier) 108
Mme de Villeroy, crayon par François Clouet (Cabinet des estampes, Paris) : héliogravure, tirée hors texte. 108
Portrait d'une dame au bain, par François Quesnel (?) (coll. de sir Frederick Cook, Richmond). 109
Artémise, par Jean Cousin (?) (coll. Rumeau) : gravure au burin par M. Haussoullier, tirée hors texte. 110

TABLE DES MATIÈRES

I. Organisation et précédents. L'Exposition des Portraits nationaux en 1878 1

II. XIIIe siècle. Peintures murales et miniatures. 7

III. Diversité des écoles aux XIVe et XVe siècles. 12

IV. XIVe siècle. École de Paris. Le portrait du roi Jean. 14

V. XIVe siècle. La Renaissance sous Charles V. École de Paris. Écoles franco-flamandes. Les peintres du duc de Berry. Statues, tapisseries, broderies, dessins, peintures, miniatures. 16

VI. Les peintres des ducs de Bourgogne. Jean Malouel, Henri de Bellechose, etc. 26

VII. Écoles franco-flamandes. Le « Maître de Flémalle ». Peintres d'Artois et de Picardie. 36

VIII. XVe siècle. Les Écoles du Midi. Peintres d'Avignon : Enguerrand Charonton, Nicolas Froment, le Maître de la « Pieta », le Maître de l' « Annonciation », etc. Les tableaux du Palais de Justice et de Saint-Germain-des-Prés à Paris. Peintres de Provence. 42

IX. École de la Loire. Jean Fouquet et ses élèves. 69

X. École du Centre. Le « Maître de Moulins », Jean Bourdichon et Jean Perréal 79

XI. XVIe siècle. Nécessité d'une exposition plus complète. Les peintres sous Charles VIII et Louis XII. Les peintres sous François Ier et les derniers Valois. Jean et François Clouet, Corneille de Lyon, etc. . . 94

Table des gravures. 113

IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »

ERRATUM

Dans la légende de la planche de la page 100, et à la table des gravures p. 115, au lieu de « *Élisabeth d'Autriche*, crayon par François Clouet » lire « *Marguerite de Valois, fille de Henri II*, crayon rehaussé, par François Clouet ».

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00807 1330